

ـك الخلـود (قصيدة)

أحمد عبدالمعطى حجازى

الطائف مدينة جميلة (قصة)

سليمــان فيـاض

مسـافـر مقيـم (قصيدة)

أحمـــد دحبـــور

استعادة الموروث (مقال)

عبدالله أبوهيـف

فلسفـة المـــرآة (مقال)

سعـيد توفيـــق

أصـــداء نوبـل ٩٦

الشعر فى عصر الشكوك الكبرى

أحمـــد مـرسى

كـــرم مطـــاوع

الغنـــان الكبيـــر الـذى رحـــل

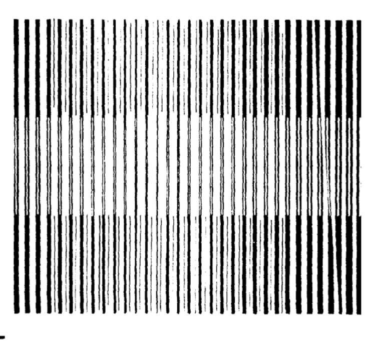
هناء عبدالفتاح

إبداع

العـدد الأول • ينـايـر ١٩٩٧

فـاروق حسنـى
فى أحـــدث معـارضـه
كمـال الجويلـى

الكشاف السنوى ـ ١٩٩٦

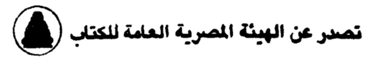




مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار .
الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٢٠ درهما
اليمن ١٧٥ ريالا ـ البحرين ١,٢٠٠ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا
أبو ظبى ١٢ درهما ـ دبى ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢٦,٤٠ جنيهاً شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :
مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .



السنة الرابعة عشرة ● يناير ١٩٩٧م ● شعبان ١٤١٧هـ

هـــذا العـــدد

■ **الافتتاحية**

■ **الدراسات**

■ **الشعر**

■ **القصة**

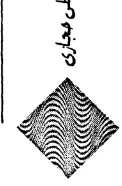
■ **المكتبة**

متابعات

■ **الفن التشكيلى**

■ **الرسائل**

أحمد عبد المعطى حجازى



لك الخلــود!*

عشرون، أو مائة، ما همكَ الآنا

وقد تَخِذْتَ السُّها بيتا وبستانا

أقمتَ فى ذروةٍ أوفَتْ على نَهَرٍ

يجرى به زمنُ الفانينَ عجلانا

وأنت فى نجوةٍ منه، تمدُّ لهم

يدا، وترحم أسماءً وتيجانا

فاسحب على الدهر ذيلا، إنه اسمُكَ يعلو،

والصدى لم يزل فى الأفق رنّانا

* ألقيت صورة أولى من هذه القصيدة فى الاحتفال الذى أقيم فى بيروت فى العاشر من هذا الشهر (ديسمبر ١٩٩٦)، بمناسبة مرور عشرين عاما على رحيل الشاعر اللبنانى الكبير أمين نخلة، وحضره فخامة رئيس الجمهورية اللبنانية الأستاذ إلياس الهراوى.

وكان الشاعر قد دعى ليمثل مصر فى هذا الاحتفال الذى حضره شعراء عرب آخرون، كما شاركت فيه الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة فى الجمهورية العربية السورية.

لك الخلودُ! فلم تخطئه قافية

مما قنصتَ غزالاتٍ وغزلانا

يبقين فى الوهم سربًا نافرًا أبدًا

يلحن حيناً، ويستخفين أحيانا

فإن دعوتَ، فقد ماج السرابُ، وقد

أقبلن يخطرن أرواحًا وأبدانا

يطلعن من أحرفٍ، كالدُّر من صَدَفٍ

ينقُرن دُفًا، ويستنطقن عيدانا

آهٍ من الصوتِ يقفو الصوتَ مثل خُطىً

تقفو خُطىً، فى مدى الصمت الذى رانا

ومن صدىً هاربٍ لايستجيب لنا

ولايغيب، فننساه وينسانا

وفكرةٍ حرّكت خطًا، فمال على

خَطٍّ، كما لثم السوسانُ سوسانا

وهمزةٍ غمزةٍ، مفتاحِ أزمنةٍ

لم تأتِ بعدُ، وجفنٍ بات يقظانا

لكَ الخلودُ! وما زال الربيعُ فتىً

كما عهدتَ، وفيّا مثلما كانا

مرفرفا كملاكٍ، ماسحًا بيدٍ

على النهار الذى يرفضّ ألوانا

ندًى، وظِلاً على أحيائنا، وشذىً

وتمتماتٍ على أجداثِ موتانا

فإن تخضّبت الآفاقُ، واضطرمت

أشواقُه، انقلب القدّيس شيطانا

وشبّ فى طرقاتِ الليل مؤتزرا

بالليل، أو ربّما أمضاه عريانا

وقد يُرى بعدُ فى الأسحار محتقبا

زِقّاً، يراود عُشّاقا وندمانا

ينسلُّ من حانةٍ تذوى ذبالتُها

لمخدعٍ لم يزل بالوعدِ سهرانا

لكَ الخلودُ! وما زال الذى امتلأتْ

كفاكَ من فيضه ريّانَ ريّانا

طراوةُ الليل فى السَّبط الأثيث، إلى
شذّى تنفّس إعلانا وكتمانا
وما تغامز فى العينين من فِتَنٍ
وماتكشّف من سرٍّ وما بانا
وافترَّ من وردةٍ حمراءَ فى شفةٍ
سكرى، وما بَضَّ من نهدٍ وما لانا
وما تراقص حول الخصر من وهَجٍ
واهتزَّ من تحته موجًا وشطآناً

لك الخلودُ! ولى أنى ابن شوقى كما
كنت ابنَه. فالذى أنماك أنمانا
وقد شربنا معًا فى جِلّقٍ قدحًا
أظل منه مدى الأيام نشوانا
لك الخلودُ! ولى أنى نديمك فى
هذا الخلود غدا أو ربما الآنا
وأن مصر التى لم تنس سبقتها
سعت إليك تحيِّ فيك لبنانا!

سعيد توفيق

فلسفة المرآة
فى رؤية محمود رجب

من سلبيات واقعنا الثقافى ندرة الاهتمام الموجه إلى الإبداع الفلسفى (بل وحتى الإنتاج الفلسفى المتميز بوجه عام) ، على اهميته واوليته فى بنية الثقافة فى اى مجتمع كان . وربما كان مرد ذلك ندرة الإبداع الفلسفى نفسه ، ولكننى اظن ان هناك سببا آخر أبعد من هذا ، وهو ان كلمة «إبداع» نفسها قد ارتبطت فى أذهان كثير من المثقفين بالإبداع الفنى (وخاصة الإبداع الأدبى)، دونما انتباه لمكانة الإبداع الفلسفى بما هو إبداع فلسفى، وبحكم صلته العميقة بالإبداع الفنى ، بل وبحكم ضرورته التأسيسية أحيانا للنقد الفنى فى عمومه.

وكتاب «فلسفة المرآة» لصاحبه الدكتور محمود رجب، هو من الأعمال الفلسفية الإبداعية التى تستحق عن جدارة اهتماماً واسعا يبرزها ويكشف عن قيمتها لجمهور المثقفين على اختلاف اهتماماتهم . فقد صدر هذا العمل فى صمت ، ولم ينل للآن ما يستحقه من التقييم إلا قليلا ؛ إذ لم يلفت انتباه أحد إلى حد الكتابة عنه سوى قلة قليلة من المشتغلين بالفلسفة أمثال: **فؤاد زكريا، و إمام عبد الفتاح، وكاتب هذه** السطور[١] وبذلك يظل هذا الكتاب مجرد كتاب من الكتب المطروحة فى الأسواق جنبا إلى جنب مع كتابات أخرى لا يستحق أكثرها قيمة المداد الذى كتبت به أصولها . ويبدو أن هذا قد أصبح الآن حظ الكتابات الفلسفية العميقة التى تكتب بلغة أكاديمية وتطرق موضوعات كونية وانطولوجية وإنسانية عامة . فى حين يكفى لكتابات أخرى تلعب على منطقة ساخنة فى واقعنا الثقافى أو الإسلامى الخاص ، أن تتطاير كالشرر بأقل

مجهود من الكاتب ، وبأقل القليل من الدقة المنهجية وعمق الرؤية وأصالة التنظير . ولكن أصحاب الكتابات الفلسفية والفكرية الحقيقية ربما يجدون لأنفسهم العزاء حينما يتذكرون ما لاقاه كتاب **شوبنهاور** الخالد «العالم إرادة وتمثلا» ، الذى لم يلفت انتباه أحد ، ولم يقدره حق قدره سوى **جيته** ، وظل الكتاب طى الإهمال والنسيان ، إلى أن جاءت شهرة **شوبنهاور** وذيوع كتابه من خلال كتابات أخرى لم تكن سوى مجرد تبسيط وشروح على هذا الكتاب الأصلى . ويبدو أن هذا هو حظ الفيلسوف الذى ينبغى أن يرضى به فيما قسمه الله من حظوظ بين من يحترفون الكتابة . ولا يكفى أن ينال عمل كهذا جائزة الدولة التشجيعية ، بل الأهم من ذلك إبراز قيمته للآخرين ، ولايسع المرء سوى أن يقدر مبادرتى الدكتور **فؤاد زكريا** والدكتور **إمام عبد الفتاح إمام** فى هذا الصدد ، ولكننا نرى أن العرض فى الحالتين ـ وإن كان على نحو ين مختلفين ـ قد أدرك أشياء وغابت عنه أشياء أكثر أهمية وجوهرية . وهذا ما أود أن أبدأ به عرضى للكتاب :

إن أول ما يلفت النظر ـ بعد اللوحة المعبرة لغلاف الكتاب ـ هو إهداء الكتاب نفسه واسع الإيحاء ، عميق الدلالة . ولقد فطن كل من الدكتور **فؤاد زكريا**والدكتور **إمام عبد الفتاح إمام** إلى ذلك . فالكتاب مهدى إلى الدكتور **فؤاد زكريا** ـ باعتباره أستاذا للمؤلف ـ فى عبارة موجزة للغاية ، هى : «الهوية فى الاختلاف» . ولقد تناول الدكتور **فؤاد** دلالة هذه العبارة من جهتين : من حيث إنها تلخص العلاقة المثلى بين الأستاذ وتلميذه بوجه عام، باعتبار أن التلميذ يحمل شيئًا من الأستاذ، ولكنه ينبغى أن يختلف ويتميز عنه؛ ومن حيث إن العبارة تتجاوز ذلك أيضًا إلى التعبير عن جوهر الصراع الدائر فى العالم العربى بين الباحثين عن الهوية أو الجذور القديمة، فى مقابل المؤكدين لأهمية عنصر الاختلاف المتمثل فى مسايرة الزمن بتحولاته وتقلباته. أما الدكتور **إمام** فيرى ـ باعتباره هيجليًا قلبًا وقالبًا ـ أن هذه تعبر عن مبدأ هيجلى معروف يريد به المؤلف أن يتحد مع أستاذه (نتيجة للصداقة والتلمذة والحب)، لكنهما شخصيتان مستقلتان، ومن ثم مختلفتان ومتمايزتان. ولاشك أن هذه الدلالات جميعًا متضمنة فى عبارة الإهداء، ولكن مافات الأستاذان الجليلان أن دلالة هذه العبارة وعمقها يقع على مستوى أبعد من طابعها الشخصى أو من كونها مجرد إهداء يحمل هذه المعانى البليغة ويلخص العلاقة المثلى التى ينبغى أن تكون بين الأستاذ وتلميذه، بل أنها ـ بالأحرى ـ تلخص فكرة أساسية ومحورية فى الكتاب. وفحوى هذه الفكرة أن وعى الإنسان بذاته أو بهويته، ينبثق بالضبط حينما يبدأ فى إدراك تميزه واختلافه عن صورته «المرآوية»، أى عن صورته التى يتبدى أو يظهر عليها فى الواقع وفى عيون الناس أو الآخرين أجمعين؛ فهذه الصورة هى الأنا «الآخر» أو «المتخارج» أو «البرَّانى» إن جاز التعبير، فهذا الواقع وذلك المظهر وتلك العيون، هى أشكال تتبدى ٢ة من خلال إدراك الذات وتميزها باعتبارها كينونة مغايرة للآخر بوجه عام، حتى وإن كان هذا الآخر هو صورتى المرآوية.

وفى اعتقادى أن هذا هو المعنى البعيد لعبارة الإهداء، وكأنما المؤلف أراد أن يؤكد من خلالها معنى واحدًا له دلالتان مزدوجتان: *الدلالة الأولى المباشرة* هى الطابع الشخصى للعبارة التى يؤكد فيها المؤلف هويته من خلال اختلافه عن أستاذه، يشهد بذلك العمل الإبداعى الناضج الذى يؤكد استقلاليته. أما الدلالة الثانية غير المباشرة والأبعد عمقا، فيشهد بها مضمون العمل نفسه الذى يمثل أقوى برهان على تلك الحقيقة الكلية التى تتجاوز كل حالة فردية أو شخصية: حقيقة «الهوية فى الاختلاف»؛ والتى لايتكشف لنا مضمونها الخصب العميق إلا فى سياق الكتاب نفسه. ولولا هذه الصلة الوطيدة للعبارة بمضمون الكتاب ما شغلنا أنفسنا بها كثيرًا.

وهناك قضية أخرى مشتركة عنى بها الأستاذان الجليلان، وهى أن عنوان الكتاب لايتكافأ مع مضمونه، فهو كما يقول الدكتور **فؤاد زكريا**: «عنوان أضيق من مضمونه الحقيقى؛ لأن الكتاب... هو فى حقيقة الأمر رؤية شاملة للحضارة البشرية من منظور معين هو الدور الذى يقوم به تشبه المرآة». وفى حين يؤكد الدكتور **إمام** هذه المقولة على أساس أن الكتاب يفسر الحضارة البشرية بأسرها من خلال المرآة، ومن ثم كانت هناك أحكام هامة تنطوى على مبالغات؛ فإنه يرى أيضًا أنه «على الرغم من أن الكتاب قد «أوحى» إلى القارئ بأنه سيدرس «المرآة»، وأثناء يأخذ القارئ شيئًا فشيئًا ليدخله عالم «الأونطولوجيا» ببراعة فائقة! أى أنه انتقل من عالم المحسوس إلى اللامحسوس أو التجريد، وهذه هى الفلسفة الحقة»، وفى هذا الكلام تضمين (هيجلى) لوظيفة الفلسفة، وبأن عنوان الكتاب يشير فحسب إلى تلك *الظاهرة المحسوسة المألوفة لنا: المرآة*، ومن ثم فعندما انتقل الكتاب إلى قضية الحضارة والأونطولوجيا فإنه قد انتقل بذلك إلى الفلسفة الحقة. وبوسعنا هنا أن نضيف على ما قيل فى اتساع مضمون الكتاب أن هذا المضمون لايمتد فقط إلى الحضارة أو الأونطولوجيا، بل أنه يمتد ليشمل التصوف والفن والأدب والسيكولوجيا. ولكن ما نريد التأكيد عليه هو أن القيمة الحقيقية للكتاب تكمن على وجه التحديد فى أن كل هذا المضمون الواسع الخصب يتجلى لنا من خلال تلك الظاهرة البسيطة التى تبدو لنا محدودة: ظاهرة المرآة. فالحقيقة أن المرآة ـ حتى المرآة بمعناها الحقيقى المباشر لا المجازى ـ هى فى النهاية فكرة أو هى تجل عيانى لفكرة (وعين الفيلسوف فى تناوله لأية ظاهرة محسوسة، تكون دائما مسلطة على الفكرة. على ماهية الظاهرة أو معناها). والفكرة هنا ببساطة هى فكرة الانعكاس أو الصورة المنعكسة. وقيمة الكتاب الإبداعية تكمن فى الكشف عن هذه الفكرة فى سائر تجلياتها الحسية وغير الحسية العيانية والمجردة، المرئية واللامرئية، البرّانية والجُوانية. فليس هدف الكتاب تقديم تنظيرات شاملة تريد أن تستوعب الحضارة أو الأونطولوجيا أو الفن.. إلخ، وإنما الكشف عن جوانب معينة من كل هذا من خلال فكرة المرآة. حقا إن المؤلف ربما يكون قد «ظلم نفسه» ـ كما يقول الدكتور **فؤاد زكريا** ـ بهذا العنوان الضيق الذى لا «يوحى» ـ إذا استخدمنا كلمة الدكتور **إمام** ـ بمضمون الكتاب الواسع. ولكن هذا القول ربما

يكون صحيحًا إذا كنا نضع فى الاعتبار أن الكتاب يخاطب فى المقام الأول القارئ العادى أو الرجل العامى الذى لاتثير فى ذهنه كلمة «المرآة» إلا الدلالة المباشرة المألوفة لنا عن المرآة على نحو ما نستخدمها فى حياتنا اليومية البسيطة، أو الذى ربما قرأ العنوان ـ كما توقعت ولاحظت ذلك بالفعل ـ على أنه «فلسفة المرآة»؛ لأن الاعتياد خلق لديه توقعًا دائمًا بأن تكون هناك فلسفة خاصة بالمرأة أو فلسفة عن «المرأة» لا «المرآة». فالاعتياد هو الذى يحول بيننا وبين الدهشة؛ وبالتالى يحول بيننا وبين إدراك حقيقة كثير من الأشياء أو الظواهر البسيطة التى نعايشها دون أن نتأملها. وهذا هو مناط القيمة الإبداعية فى الكتاب، وهو دائمًا مناط الإبداع فى كل صوره العلمية والفنية والفلسفية. فالإبداع بوصفه دهشة لايعنى الاندهاش من شىء غير مألوف بالنسبة لنا (فذاك هو التعجب)، وإنما يعنى الاندهاش من شىء مألوف فى حياتنا ووجودنا بوجه عام. فالإبداع يعنى إظهار حقيقة شىء ما وكأننا نراه لأول مرة، وهذا الإظهار هو كشف لماهية ظاهرة ما نحيا بقربها ونألفها. وهذا يعنى ببساطة أن ماهية الإبداع هى كشف ماهية شىء ما.

وهناك قضية ثالثة مشتركة عنى بها الأستاذان الجليلان، وهى تتمثل فى جملة من المآخذات على ترجمة بعض المصطلحات أو صحة نطق وكتابة بعض الأسماء العارضة فى الكتاب، مع تسليمهما بالقيمة العظيمة لهذا الكتاب بوصفه إسهامًا فلسفيًا. وهذا المهمة النقدية قد تكون مبررة تمامًا إذا سبقها تركيز على الجوهر قبل الأعراض؛ لأن النقد أو التقييم ينبغى أن ينصرف فى المقام الأول للكشف عن القيمة التى سلمنا بها فى عمل ما . فالمهمة الحقيقية للنقد أيضا هى الكشف عن حقيقة عمل ما وإظهاره للناس .

ولا ندعى أن بإمكاننا فى هذه العجالة أن نتناول كتاب «فلسفة المرآة» تناولا نقديا وافيا يستوعب كل ما جاء فيه ، وإنما حسبنا أن نقدم هنا عرضا تبسيطيا لمضمونه الفكرى ولقيمته الفلسفية الخالصة معاً . وربما يكون العرض التبسيطى لمضمون الكتاب موجهاً إلى القارئ العام فى المقام الأول ، أما الكشف عن قيمته الفلسفية ـ أعنى عن مكانته على خريطة البحث الفلسفى ـ فربما يكون أكثر فائدة للمتخصصين والمعنيين بشئون الفلسفة : يقع الكتاب فى مقدمة بعنوان «الفلسفة والمرآة» والثانى بعنوان «تجربة المرآة » . وفى مقدمة الكتاب يبرز لنا المؤلف اتخاذ ظاهرة مألوفة بسيطة كالمرآة موضوعا للبحث والتساؤل الفلسفى، على أساس أن مثل هذا التساؤل عن الظواهر المألوفة البسيطة ، وإن كانت له أصوله فى التقاليد الفلسفية إلا انه قد أصبح يشكل اهتماما ملحوظا فى الفكر الفلسفى المعاصر ، وخاصة مع الفلاسفة المتأثرين بالمنهج الفينومينولوجى (الظاهراتى) أمثال : **هيدجر وسارتر** وغيرهما من الفلاسفة الوجوديين . وعليه، فإننا يجب أن نطرح جانبا ذلك التصور التقليدى الشائع عن الفلسفة على أنها بحث يقتصر على أمور عقلية تنظيرية بالغة التجريد . حقا إن البحث الفلسفى بطبيعته بحث كلى ، ولكن لابمعنى انه يقدم لنا تنظيرات عامة مجردة عن الكون والوجود والحياة ولكن بمعنى أنه يستبصر الكلى والعام فى ـ ومن

خلال ـ الجزئي والعيني والمشخص ، أي يستبصر ماهية الظاهرة ومعناها الكلى فى الظاهرة نفسها. وهذا هو ما اظهره لنا الفلاسفة الفينومينولوجيون بقوة، فأصبحنا نجد دراسات فلسفية لموضوعات أو ظواهر مألوفة فى حياتنا من قبيل: الجسم والضحك، والقلق والغثيان، والهم، بل وحتى نظرة التلصص من ثقب الباب كانت موضوعا لتحليل **سارتر** الفينومينولوجى فى كتابه «الوجود والعدم».. الخ، وكأن مهمة الفيلسوف المعاصر قد أصبحت تتمثل فى أنه يلتقط لمحة أولمحات كلية من الوجود والحياة كما تتجلى فى أشياء عيانية وجزئية. ومن هنا تقترب مهمة الفيلسوف من مهمة الفنان إلى حد كبير، وقد لاحظ **هوسرل** نفسه (مؤسس الفينومينولوجيا أو الظاهراتية) هذا التقارب أو التشابه الكبير بين الرؤية الفنية والرؤية الفينومينولوجية، أعنى الرؤية أو الخبرة الفلسفية حينما تسعى إلى الكشف عن معنى ظواهر جزئية. ومن هنا فنحن نعتقد ـ وهو أمر سوف نبرزه فى موضع لاحق ـ أن كتاب «فلسفة المرآة» نفسه يجسد محاولة فينومينولوجية أصيلة لاستبصار ماهية الظاهرة (ظاهرة المرآة) وتحليلها باعتبارها ظاهرة وإن كانت جزئية، إلا أنها تعكس تجليات لمعان كلية تتعلق بالوجود العام والوجود الإنساني. ولاعجب بعد هذا أن نجد هذه الظاهرة وتتمثل فى أعمال المصورين، وتشغل اهتمامات السيكولوجيين وتثير وجدان أصحاب الخبرة التصوفية وتأملهم مثلما تثير انتباه الفيلسوف وتأمله، وهذا ما يتكشف لنا عبر كل فصل من فصول الكتاب.

الفصل الأول من الباب الأول بعنوان «المرآة.. أنواع» يقدم لنا تعريفا للمرآة باعتبارها صورة منعكسة لأصل: فأى شيء يمتلك خاصية السطح العاكس أو القدرة على أن يعكس صورة ما هو مرآة، وهذه الصورة المنعكسة تلازم الأصل دائما. وهذا التعريف يصدق على المرآة بمعناها الحقيقى وبمعناها المجازى، ولكل منهما أنواع: فالمرآة الحقيقية تشمل المرآة الطبيعية التى لم تتدخل فيها يد الإنسان بالصناعة أو التطوير مثل: الماء وسائر الأجسام الملساء اللامعة جنبا إلى جنب مع أشياء الطبيعة التى تدخلت فيها يد الإنسان بالصقل والصنع حتى يصبح سطحًا عاكسًا، وهى المرايا الصناعية وأشهرها المرايا الزجاجية التى ظهرت بالبندقية فى القرن السادس عشر لأول مرة ، وكانت تمثل أعجوبة سحرية انتشرت بين سائر الناس وافتتنوا بها ، حتى أصبحت موضوعا أثيرا لدى الفنانين فى أعمالهم الفنية ، فكانت بداية لنمو فكرة الوعى الذاتى والاستبطان وإدراك الهوية اوالشخصية ، وباختصار بداية لفكرة الوعى بالذات . أما المرايا المجازية فإن المؤلف يقترح تصنيفا رباعيا لها من خلال تحليله للنصوص التى تمس ظاهرة المرآة ، وهذه الصور المجازية الأربع هى : ١ـ مرآة الله ٢ـ مرآة العالم ٣ـ مرآة الإنسان ٤ـ مرآة السحر .

وحسبنا أن نوجز إيجازاً لاشك أنه سيكون مخلا فيما يتعلق بتفاصيل أفكار المؤلف هنا ، فنقول : إن «مرآة الله » تعنى أن الله لا يمكن رؤيته مباشرة ، وإنما يمكن رؤيته مباشرة ، وإنما يمكن رؤية نوره منعكسا على

شيء آخر أومتجليا فيه ، مثلما تجلى نوره على وجه موسى حينما كلمه ، ومثلما صورت الأساطير الشمس على انها مرآة إلهية تعكس نور الله وهو أيضا ما صوره «دورر» فى لوحه جعل فيها ابولـلون ـ رب النور والشمس عند الرواقيين والأفلاطونيين ـ ممسكا بمرآة شمسية تعكس هذا النور الالهى (اسم ابوللو) بحروف معكوسة مقلوبة فى هالة من الضوء متوهجة .. إلخ ، أما «مرآة العالم » فتعنى تصور العالم باعتباره انعكاسا لقوة إلهية أوقوة محركة للكون قد تكون مفارقة له كالمثل الأفلاطونية أومباطنة ومتجلية فيه ، ومن الأصول العديدة التى نجد فيها هذا التصور ، فكرة ابن عربى عن الخلق التى تنطلق من الحديث القدسى : «كنت كنزا مخفيا فأحببت أن أعرف ، فخلقت الخلق » . أما مجاز «مرآة الانسان » فالمقصود به تصور الإنسان باعتباره عالما أصغر تنعكس فيه عوالم أخرى كالمثل العليا للحق والخير والجمال .

ويحضرنا هنا قول ابن عربى : «اتحسب انك جرم صغير .. وفيك انطوى العالم الأكبر » . كذلك فإن قول رسول لله ص: «المؤمن مرآة أخيه » يجسد هذا التصور المرآوى للإنسان فى جانبه الأخلاقى . وفضلا عن ذلك فان أعضاء الإنسان نفسها ، وخاصة الوجه والعين هى مرآة لعالمه الباطنى : انفعالاته ومشاعره وعواطفه . ويكفى ان نستشهد هنا. إضافة إلى تحليلات المؤلف العديدة ـ بقول هيجل : العين يبصر بها الإنسان ويكون مبصراً يرى ويُرى .أما «مرآة السحر » فهى المرآة من حيث هى اداة سحرية ذات قدرات عجيبة خارقة للعادة والطبيعة . وهذا الجانب من المرآة يشكل موضوعا يمتزج حوله الخيال العلمى مع الخيال الاسطورى الخرافى .ولاعجب فى هذا ، فقد انبثق كثير من حقائق العلم من الخيال الأسطورى كما يبين لنا المؤلف ، وكما أكد على ذلك كثير من فلاسفة العلم المعاصرين أمثال فيرابند وتوماس كون . والمؤلف يضع أمام تأملنا حشدا من الأساطير القديمة التى يتجلى فيها ذلك الخيال الأسطورى الذى انبثق عنه الخيال العلمى حول قدرات المرآة : كالقدرة على تحويل صور الكائنات وتشكيلها، خاصة الكائن الإنسانى، إلى حد التشوه والمسخ أحيانا، وإلى حد الموت والهلاك أحيانا أخرى ، على نحو ما نرى فى مرايا السحر الأسطورية العديدة : كمرآة نرجس ، ومرآة ديونيسوس ، ومرآة ميدوسا (التى تمسخ من ينظر إليها حجراً ، وتمكن بريسيوس بمساعدة أثينا من استخدام ترس لامع مصقول ليأسر صورة ميدوسا تجنبا للنظر المباشر إليها ، وبذلك استطاع جز رأسها وهو ينظر إلى صورتها منعكسة فى الترس) .وهناك أمثلة عديدة على مرآة السحر الخرافية فى مجال الأدب : حيث تكشف هذه المرآة لمكبث مصير ملوك اسكتلنده ، كما استخدم أوسكار وايلد مجاز هذه المرآة السحرية فى روايته «صورة دوريان جراى » وفضلا عن ذلك هناك المرآة التى هى أقرب إلى الخيال العلمى ، كمرآة أرشميدس التى تقوم على أساس أن انعكاس الضوء عن مرآة مقعرة وتجمعه عند نقطة واحدة ، يمكن أن يحرق الجسم الذى يكون عند هذه النقطة ؛ وبالتالى يمكن توجيهها لأغراض عسكرية مثل حرق سفن الأعداء.

وبوجه عام يمكن القول بأن هذا الفصل هو تحليل فينومينولوجى لبنية ظاهرة المرآة، استعان المؤلف فى رصده بمصادر عديدة متنوعة بصورة مدهشة، وهو تحليل يمدنا بالأساس اللازم نحو انطلاقات المؤلف التالية لبيان أثر المرآة ودورها فى حياتنا ووجودنا بوجه عام. وهذا هو موضوع الفصل الثانى بعنوان «كرم المرآة».

وهنا نجد أن المؤلف بين لنا فضائل المرآة انطلاقا من معنى الانعكاس أو الصورة المنعكسة باعتباره يؤسس ماهية المرآة أو الظاهرة المراوية. والواقع أن مفهوم الانعكاس هذا هو ما يبرر للمؤلف هنا ـ كما هو الحال فى سائر الكتاب ـ مد نطاق فلسفته فى المرآة من المعنى الحقيقى المحدود للمرآة إلى المعنى المجازى الواسع. فكل ظاهرة يتحقق فيها معنى الانعكاس هى إذن ظاهرة مراوية أو تشارك فى تحقق معنى المرآة. وهكذا فإننا من خلال معنى الانعكاس يمكن أن نتأمل لا فضائل المرآة فحسب، وإنما أيضا تجربة المرآة على كافة مستوياتها الوجودية (كما سيفعل المؤلف فى الباب الثانى) وفعل الانعكاس بوصفه فعلاً ماهوياً ينطوى على دلالة مزدوجة يفصح عنها الفعل العربى «يعكس»: فالمرآة تعكس بمعنى تنقل صورة أمينة أو صادقة للأصل، وتعكس بمعنى تنقل صورة معكوسة أو مقلوبة. وهذا الفعل المزدوج لمفهوم الانعكاس هو أصل مفهوم «الهوية والاختلاف» فى إدراك الانسان لصورته المراوية (فهى صورة الإنسان هو نفسه، ولكنها فى نفس الوقت ليست هو نفسه.. إنها مجرد صورة للأصل)، وهو أيضا أصل مجاز المرآة الذى يستخدم على انحاء متباينة. فكثير من المتصوفة الإسلاميين ـ وخاصة **ابن عربى** ـ يستخدمون فعل الانعكاس المراوى لبيان ما بين الحق والخلق من هوية واختلاف، ومشاهدة وجه الحق فى مرايا المظاهر الوجودية، أى إدراك وحدة الله فى كثرة مخلوقاته، وإدراك كثرة المخلوقات فى وحدة الله. ونجد هذا الانعكاس المرآوى ماثلا فى المحاورات الأفلاطونية بين صورتى **سقراط** و**افلاطون**، فكلاهما وجه للآخر؛ حيث إننا لانجد فى المحاورات **سقراط**، وإنما نجد صورة **سقراط** التى رسمها **افلاطون**، فعندما يتحدث **سقراط** لانعرف من الذى يتحدث: هل هو **سقراط** أم **افلاطون**؛ وبالتالى لانستطيع أن نعرف الوجه الحقيقى لأى منهما، فنحن نعرف الصورة المراوية المزدوجة لكل منهما **سقراط** الافلاطونى، و**افلاطون** السقراطى. وفى مجال المسرح تستخدم غرفة المرايا لأغراض مختلفة، وتتيح غرفة المرايا للممثل ـ وفى إطار علاقة الرائى بالمرئى ـ أن يشاهد نفسه بعيون الآخرين، أى الجمهور، فينظر إلى نفسه من بعد ومسافة، ويستطيع أن يرى نفسه من الخلف ومن جميع الزوايا. وفعل الانعكاس المراوى يرتبط ارتباطا وثيقا بفعل التأمل الانعكاسى؛ ولذلك يشار إلى التأمل والانعكاس بلفظة واحدة هى Reflection، وكما يقول أحد المتصوفة الألمان: «التأمل تَمَرٍ» أى نظر انعكاسى فى المرآة (والمرآة هنا هى مرآة العقل أو النفس أو الوعى..الخ). فالتأمل الانعكاسى هو عملية يرتد فيها العقل إلى نفسه ليعيد النظر فيما يعقله أو يستبصره بهدف الفهم، فهو إذن تفكر والحكمة نفسها هى تأمل، ولهذا جعل المثَّال **ميشيل كولومب** تمثال الحكمة امرأة

تتأمل نفسها في مرآة. وعلى الرغم من وجود أغاليط للمرآة ولفعل الانعكاس المرآوي، فإن هذه الأغاليط لاتخلو من قيمة معرفية؛ إذ تحدث المرآة تحولات للشكل المنعكس بالغة الإثارة ومثيرة للخيال، سواء لدى العلماء أو الأدباء وهنا يستعرض المؤلف أمثلة لاحصر لها لكرم المرآة في مجال الخيال العلمي والخيال الأدبي والفني بوجه عام، حيث استعان العلماء والفنانون على السواء بأغلاط المرآة المقعرة والمحدبة والمستوية. وهنا ينبغي أن نلاحظ أن الأغاليط تعني عكس صورة مغاير للأصل المعكوس ـ كالتصغير والتكبير على سبيل المثال ـ وهو أمر لايخلو من قيمة حتى في مجال الحياة العملية، ولايخلو من دلالات مجازية معرفية في عالم الفن والخيال.

أما الباب الثاني المعنون «بتجربة المرآة» فيعد أكثر أجزاء الكتاب عمقا ومتعة في وقت واحد؛ لأنه ينقل البحث في المرآة إلى مستوى التجربة الإنسانية الحية أو المعيشة، إنه تناول للمرآة باعتبارها ظاهرة إبستمولوجية (معرفية) يفهم الإنسان من خلالها نفسه أو يعي ذاته، وقديما كانت الحكمة السقراطية الخالدة تطالبنا بمعرفة النفس: اعرف نفسك. وتجربة المرآة ـ كما يتناولها المؤلف ـ تصبح بهذا المعنى ضربا من ضروب هذه الحكمة من خلال تجربة وجودية تمدنا بطريق من الطرق التي تقودنا إلى هذه الحكمة أو تقربنا منها.

والفصل الأول من هذا الباب بعنوان «أنا ـ آخر» ويتناول فيه المؤلف تجربة المرآة من حيث هي تجربة إنسانية تنطوي على ديالكتيك علاقة الأنا بالأنا الآخر والداخل بالخارج .فتجربة المرآة حينما نفهمها بالمعنى الواسع ـ أو بالمعنى الماهوي لمفهوم المرآة. هي تجربة أو وعي بمعنى الهوية والاختلاف معا: إدراك الأنا أو الوعي بالذاتية من خلال إدراك الصورة باعتبارها أنا آخر، أي تعمق الوعي بالذاتية أو الهوية من خلال إدراك الاختلاف، حينما يعي الإنسان صورته «الأخرى» التي «تظهر» له أو تتحقق في الخارج وتصبح مرئية سواء من خلاله أو من خلال الآخرين. وإذا كانت تجربة المرآة تجربة واعية، فإن ذلك يعني أنها ترتبط بمدى نضج الوعي الإنساني، وبمدى صحته أو اضطرابه؛ ولذلك تتفاوت هذه التجربة من حيث درجة وأسلوب حضورها لدى البدائي والطفل والمضطرب عقليا. فلأن تجربة المرآة هي وعي بالذاتية أو الأنا باعتباره مختلفا عن الأنا الآخر (صورة الأنا)؛ فإن هذه التجربة تكاد تكون منعدمة لدى الإنسان البدائي الذي يفتقر إلى الوعي الذاتي، ويحيا على مستوى الوعي الطبيعي على حد تعبير هيجل: فالوعي لدى الإنسان البدائي هو وعي لايدرك فيه الشخص هويته باعتباره مختلفا أو متميزا عن الآخر، سواء كان هذا الآخر هو الآخرون من أبناء قبيلته أو الطبيعة أو نفسها وتأمل نفسها باعتبارها مختلفة عن الموضوعات الأخرى التي تقوم خارجها). وهذا هو السبب في أن البدائيين أمثال قبائل الزولو ـ فضلا عن قدماء المصريين والأغريق واليونان ـ لايميزون بين ظل الإنسان أو خياله وبين روحه، ويتجنبون النظر إلى صورهم المنعكسة على صفحة الماء كي لايلتهمها تمساح أو جنيات فتسلب أرواحهم، وربما يكون هذا هو الأصل البعيد لأسطورة نرجس، ذلك الفتى المليح الذي هلك من طول تأمل الجميلة في الماء. أما لدى الطفل الذي يحيا في

مجتمع أو ظروف حضارية، فإن تجربة المرآة تتحقق هنا من أول مراحل تطور الوعي بالشخصية أو الهوية؛ فالطفل - كما لاحظ علماء النفس - يبدأ في عمر مبكر (ابتداء من الشهر السادس) في إدراك أو استجابة معرفية مصحوبة بالتهلل والانفعال والفرح حينما يدرك الصورة التي تنعكس أمامه على سطح المرآة، وخاصة صورته هو، فهنا يبدأ وعي أولّي بأن «الأنا الآخر» - والآخر عموما - يكون متميزا عن الأنا أي ليس هو الأنا. أما في حالات الاضطراب النفسي والعقلي التي تعاني ازدواجية الباطن والظاهر أو الحقيقة والمظهر، فإن تجربة المرآة تتحق على نحو يضطرب فيه التمايز بين الأنا والأنا الآخر أو بين الأصل والصورة، فلا يرى الشخص هنا في الآخر (سواء كان الآخر هم الآخرون أم صورته المرآوية) مجرد صورته، وإنما يرى في الآخر ويخلع عليه حقيقته الباطنية التي يريد إخفاءها؛ ولهذا نراه يخاطب (أو يحطم أحيانا) صورته المرآوية - التي تتبدى للآخرين أو في المرآة الفعلية - ظانًا أنها تعكس حقيقته الباطنية. ولقد استخدم كثير من الأدباء «تكنيك المرآة» في تصوير شخصيات تعاني من مرض نفسي مثل حالات ازدواج الظاهر والباطن على نحو يدفعها في النهاية إلى تحطيم الذات أو الانتحار، مثلما فعل **أوسكار وايلد** في تصويره لدوريان جراي الذي كان يرى في صورته المرآوية كل الآثام التي يرتكبها منطبعة على وجهه وروحه، ومثلما فعل **شكسبير** في تصويره للحالة النفسية والعقلية (الجنون) الذي انتهى إليه الملك لير، وأصبح يرى في إدجار الذي كان -في مثل حالته النفسية والعقلية - مرآة أو ظلاً له، فهو يتحدث إلى إدجار كما لو كان يتحدث إلى صورته المرآوية.

أما الفصل الثاني والأخير الذي يحمل عنوان «الراوي - المروي عليه»، فيعد بحق تأصيلاً فلسفيا لفن السيرة الذاتية انطلاقا من مفهوم المرآة. والمؤلف يلتقط استبصارات لمؤرخ الحضارة **لويس ممفورد** حول تأثير صناعة المرايا الزجاجية على ازدهار فن السير الذاتية الحديث في القرنين السادس عشر والسابع عشر: فالمرآة المجلوّة تستطيع أن تقدم صورة حقيقية للذات أو دخيلة النفس الإنسانية (لامظهرها الخارجي فحسب)؛ فهي تعكس آثار السن والمرض وخيبة الأمل والإحباط والضعف، مثلما تعكس الصحة والفرح والأمل والثقة.. الخ. ولاشك أن حاجة الإنسان إلى أن ذاته أو صورته المرآوية (بالمعنى الحقيقي والمجازي للمرآة) تشتد في فترات التفكك النفسي، لا فترات الانسجام مع العالم أو التوحد به (والحقيقة أن هذا - في رأينا الشخصي - لايصدق فحسب على الذات الفردية أو الأنا وإنما يصدق أيضا على ذات أو شخصية الأمة التي تبحث عن هويتها في فترات الضياع والتدهور، ويحضرنا هنا قول **هيجل**: إن بومة منيرفا لاتحلق إلا عند الغسق، قاصدا بذلك أن الحكمة - وبومة منيرفا هنا رمز للحكمة التي تنبثق من تأمل التاريخ تنشأ في فترات التاريخ الحالكة للشعوب، كما في الليلة الظلماء يفتقد البدر). وما يهمنا هنا تلك العلاقة الوثيقة بين مفهوم «المرآة» ومفهوم «تأمل الذات» فالواقع أن ظهور المرآة الزجاجية لم يكن له تأثير فحسب - كما لاحظ **ممفورد** - على اكتشاف العلوم لعالم الطبيعة من خلال الأدوات التقنية المصنوعة من

الزجـاج كـالميكروسكوبات والتلسكوبات والمرايا..إلخ وإنما أيضا كان له تأثير على تعميق الوعي بمفهوم «تأمل الذات» من خـلال المرآة باعـتـبـارها نافـذة يطل منهـا الشخص على عالمه الداخلي، ومن هنا كان تأثيرها على فن السيرة الذاتية.

والمؤلف ينطلق من هذا الاستبصار الأساسي لدى **ممفورد** ليحفر تحته ممتدا إلى ما وراءه زمانيًا، وممتدا به إلى آفاق أكثر رحابة؛ ليؤسس بذلك تأصيلاً فلسفيًا متينًا لفن السيرة الذاتية على أساس مفهوم المرآة أو التأمل الانعكاسي للذات، أي التأمل الذي يكون فيه العارف هو موضوع المعرفة أو يكون الراوي هو المروي عليه من خلال فعل الكتابة الذي يقوم في هذه الحالة مقام المرآة. ويؤصل المؤلف هذه التجربة المراوية لفن السيرة بالذات العارفة التي تتأمل نفسها. ومع ذلك، فإن المؤلف يرتد إلى مرحلة أبعد كان فيها فن السيرة الذاتية متحققا بالفعل في أعمال كثير من الفلاسفة والفنانين والأدباء والمتصوفة. ومن الأمثلة على السير الذاتية الكبرى: كتاب «الاعترافات» **لأوغسطين**، و«المنقذ من الضلال» **للغزالي**، وكتاب «الرسائل» **لمونتني** الذي يتوقف المؤلف عنده بوجه خاص مبينًا كيف تتجلى فيه التجربة المراوية لفن السيرة الذاتية باعتبارها تجربة تنطلق منها الذات لتجوب العالم والآخرين، لتراهم من خلال الأنا، فهناك ارتداد باستمرار إلى الأنا ، ووعي بأن الآخر الذي نبحث عنه ليس سوى الأنا الذي يمارس التجربة . فالآخر الذي أشبه بصورة مرآوية للأنا تتحقق من خلال فعل الكتابة ، كما هو الحال في تجربة مونتني الذي يعترف صراحة في «الرسائل » قائلا : «إني أنا موضوع كتابي » .

إن كتاب «فلسفة المرآة » له شخصية مميزة تكسبه أصالة فكرية ومنهجية ، والأصالة الفكرية للكتاب تبدو على الفور للعين الخبيرة حينما تتفحص الكتاب حتى من الناحية الشكلية :بدءا من لوحة الغلاف التي اختارها المؤلف بنفسه ، وإهداء الكتاب الموحي الذي يوجهه المؤلف لأستاذه الدكتور **فؤاد زكريا** قائلا:«الهوية في الاختلاف » في إيجاز موح بمضمون الكتاب وتوجهه الفكري ؛ ومرورا بالعناوين الرئيسية والفرعية واللوحات الفنية النادرة ذات الدلالات الفلسفية الخصبة ؛ وانتهاء بهوامش الكتاب وإحالاته المرجعية التي تتنوع بصورة مدهشة عبر مجالات الفلسفة والفن والسيكولوجيا والتصوف واللاهوت ، ونادرا ماتحمل إحداها عنوان المرآة صراحة أومجازا ، مما يدل على الجهد الفذ الذي بذله المؤلف في قراءات متنوعة والاستعانة بنصوص متباينة ليروضها أويقودها في صورة أدوات يمتطيها لتأصيل رؤيته .

والمنهج الذي ينتهجه المؤلف - دون تصريح بذلك - هو المنهج الفينومينولوجي (الظاهراتي) ، وهو منهج لوصف الظواهر كما تتبدى أمام الوعي ، وهو بذلك يضيف إلى هذا المنهج من حيث تطبيقه على ظاهرة كانت هناك حولها تلميحات أو تصريحات من هنا وهناك ، أو حتى معالجات قيمة من زاوية جزئية معينة ، دون أن يشكل هذا فلسفة موحدة أو رؤية فلسفية موحدة أو رؤية فلسفية متكاملة . والواقع أننا يمكن أن نذهب إلى ما هو

أبعد من ذلك لنؤكد أن منهج الكتاب ليس مجرد «فينومينولوجيا» ، وإنما هو أيضا «فينومينولوجيا للفينومينولوجيا» ويمكن إيضاح هذين المستويين من البحث فى الكتاب على النحو التالى :

لاشك أن تجارب المرآة نفسها حينما تمارس بطريقة واعية أو قصدية ، هى نوع من التجارب الفينومينولوجية، أى وصف وتأمل لتجارب شعورية . فالتأمل الانعكاسى - وهو ظاهرة مراوية ، أعنى تحدث فى تجربة المرآة - هو إحدى الطرائق الهامة فى المعرفة التى تتحقق من خلال خبرة وصفية مباشرة ، ولذلك فإننا عندما نمارس تجربة الانعكاس (أو تجربة المرآة) ، أعنى عندما نصف ونحلل ما يظهر أمام وعينا فى هذه التجربة وصفا مباشرا لنفهم معناه ، فإننا بذلك نمارس تجربة فينومينولوجية بمعنى ما ، كما هو الحال مثلا فى السيرة الذاتية بمعناها الحق حينما تحاول أن تتلمس المعنى فيما يظهر للوعى أثناء فعل التأمل الانعكاسى . ولكننا فى كتاب «فلسفة المرآة» لا نجد مجرد أمثلة فقط على هذه التجارب المراوية (الانعكاسية) التى مر بها أناس ما على اختلاف صنوفهم ، ولا مجرد تحليل لماهية هذه التجارب وبنيتها على الطريقة الفينومينولوجية ، وإنما نجد أيضا تأملا انعكاسياً لهذه التجارب الانعكاسية . فكان المؤلف يمارس بذلك نوعا من التأمل الانعكاسى لتجربة التأمل الانعكاسى نفسها ، فهو يستحضر أمام وعيه التأملى تجارب التأمل الانعكاسى حتى حينما تمارس بطريقة لا واعية ، ليكشف لنا عن معناها وأساليب ظهورها أو تحققها ، وهو بهذا المعنى يمارس نوعا من فينومينولوجيا الفينومينولوجيا .

والمؤلف لايدعى أنه يمارس بالفعل هذا المنهج بالغ التعقيد ، ولا ينشغل بأن يزعم ذلك ، وإنما هو يقدمه لنا ببساطة من خلال ممارسة فعلية ، تاركا للعارفين بها تقديرها حق قدرها . ولاشك أن فى مواضع معينة من الكتاب تفصيلات واستطرادات فيها طابع الشروح المدرسية المجهدة بالنسبة للمؤلف ، فى حين أنها ربما تكون غير ضرورية بالنسبة للقارئ العام أوبالنسبة للسياق العام للكتاب . ولكن الكتاب فى مجمله محاولة فذة لتقديم إسهام حقيقى فى مجال الإبداع الفلسفى قلما نجد له نظيرا فى ثقافتنا العربية المعاصرة .

(١) ظهر عرض الدكتور **فؤاد زكريا** للكتاب بالمجلة العربية للعلوم الإنسانية (خريف ١٩٩٥) ، وظهر عرض الدكتور إمام عبد الفتاح إمام للكتاب بمجلة العربى (ابريل ١٩٩٦) ، وظهر عرض لنا بمجلة «نزوى» العمانية (ابريل١٩٩٦) . ونحن هنا نعيد عرض الكتاب فى صورة جديدة موسعة فيها طابع المداخلة مع العروض السابقة .

مسافر مقيم

دلفت من رسالة الغفران

لاوزن لى،

وها أنا أرجع الميزان

ولا أرى إلاى،

عيناى بلا دمع ولا رؤيا،

كأنى سقطت من رأسى الدنيا،

كأن الشاعر الأعمى رآنى،

عند واد غير ذى زرع،

وكنت خارج الفردوس والجحيم

كيف عبرت ذلك السديم؟

وأين أمضى الآن؟

ليست فرقتى ناجية،
وليس ميعادى مع الطوفان
النمل فى عينىّ،
والنمل الذى يحز كل خطوة، يأكل من رجلىّ،
لا أمى تريدنى ولا أبى
والشاعر الأعمى يحار بى
- من أنت؟ قال
زعزع الأسماء والجبال،
حتى ردت الرؤوس والخلجان
- مسافر مقيم
يرفو قميص عمره المبارك الرجيم
بإبرة ضيعها المكان
وابرة لم يتصل بخيطها الزمان
هو الغريب المفرد اليتيم
وهو الكثير،
تنبت الأيدى عليه والعيون،
يسكن الزيتون فى يمينه،
ويكمن الينبوع فى شماله،
وصبّ فى يقينه أن تشبع الجموع،
كان الجوع، فى خياله، مدينةً،
ولم تكن حيفا هناك -

هكذا، ودون قصد ـ دخلت حيفا على القصيدة وهكذا تزحزح الظلام عن بصيرة الأعمى فطالع الخطوط، فى كفىّ، كالجريدة:

ـ تخرج من مكيدة، تدخل فى مكيدة

تخب فى الدوار والحمى

جحيمك الفقدان

فردوسك الرجوع والأمان

فاهبط الى بداية الخروج

حرر جمرة الذكرى تحركْ جبل النسيان ـ

كان الدرك الأسفل من نار السعير صرخة:

«لا تخرجوا»

والموج كان ينسج الجنون،

تنشج النساء،

والرجال، كالنساء، ينشجون،

يثلج الشتاء،

يلهج الصدى:

«لا تخرجوا»

«لا تخرجوا»

فأين ذنبى ان رأى أبى النجاة مخرجا؟

وان يكن، فهل أنا الذى نجا؟

وما تقول الأم؟

«لسنا من هنا»

«وأجمل الدنيا هناك»
- أنت يا هناك عذ
تعال عد
وبعدها يأتي الظلام عقربا،
وغلمة،
وكسرة رضية.. وطيفا
وعندما يسري الصباح،
لايرى المفتاح باب البيت،
صار البيت لاجئا وضيفا
«تعال خذني» صرخ المضبوع خلف الضبع،
ليس الماء يرويني، يصيح الدم تحت الدمع،
مات، وهو عائد من الحجار، الجار،
كيف يمكن الفرار؟
كيف تُصنَع الأخبار؟
حول قلبك الجنود يمرحون،
والأسلاك تمتد،
بهذا تستعد الحرب للحرب،
وحين يرجعون:
كل حي وله حيفاه، إلا أنت دون حيفا
هل تفرد الأرض على يديك، لالتقاطها، وكيفا؟
جحيمك الفقدانْ

فردوسك الرجوع والأمانْ
ـ أنشأت بحرا وربيعا لانتشالها،
صنعت غيمة وصيفا
ولم تزل تمسكنى، من مسمعى، زعقة الخفاش، فيما يطلع القرّاص بالملح على اللسان
إن لم تكن هذى هى الجحيم
فما هى الجحيم؟
وما يقول الشاعر الأعمى الذى
تصطك منه الروح والأسنان؟
السطر مستقيم:
والخط معوج
رثيت أم تهجو
زمانك الأليم؟
حلمت بالكرمل
أحرقته شجوا
بدأت، فلتكمل
بالسعى لا الشكوى
ـ سعيتُ، لم يجرنى السعاة من دمعى،
وما رسمت فى الهواء جنة تضم أى حيفا مُترفة
زوّجت أسوارى لنارى،
نمت فى مغارة العظاة والثعبان،
مت مرتين

مرة سيّجت بالقضبان،
خفتُ في المطار من خيالي،
وأخفت السائحات،
بين قتلى والنجاة أكملتْ حيفا ظلالي،
لم تكن مفقودتي،
ولم أكن طريدها،
كنا حوار الأرض والفقدان،
كانت جبلا يخطف موجا وسؤالين،
عن الحق ونار المعرفة
- مدينة أم فلسفة؟
تسألني الكتيبة الخرساء
فيما يراني الشاعر الأعمى كما كان يراني،
عائشا كميت،
أو ميتا كعائش يُعلّم الأسماء
حيفا هي الجنون
حيفا هي الفقدان والرجاء
فهل عرّتني لحظة الفردوس،
أم رأيت، لا الذي كان ولكن ما أحبُّ أن يكونْ؟
مقدّما عقارب الساعة،
فيما يهرب الوقت وتنأى أسَ الحنون
هل عدت؟ كيف؟

ليس في حيفا لمثلي الآن من ميناء

رسمت أن أسقط في يديها

وأن أعبّ من صدى سرابها

حلمت أن يدخلني السؤال في جوابها

وقلت: هل تتركني وديعة لديها؟

فأين أترابي القدامى ليروا أهلي الجدد

وكيف جئت أحمل الكرمل في قلبي،

ولكن كلما دنا بَعُدْ؟

حيفا، أهذي هي؟

أم قرينة تغار من عينيها؟

لعلها مأخوذة بحسرتي،

حسرتها عليّ أم ياحسرتي عليها؟

وصلتها ولم أعد إليها

وصلتها ولم أعد إليها

وصلتها ولم أعد..

غزة/ الجمعة١٩/ ٥/١٩٩٥

سليمان فياض

الطائف مدينة جميلة

جزء من رواية قيد النشر



وقعت الواقعة التى لا راد لها، حين أرانى العطار، ونحن نلعب الكونكان فى بيته ذات ليلة، صحيفة من صحف المملكة. ووضع إصبعه على خبر : «مدرسو الطائف المصريون يستنكرون تصرفات الرئيس جمال عبدالناصر. ويؤيدون الملك سعود». أدهشنى الخبر وأخافنى، فقلت:

- خبر مفترى.

وقال القريعى وهو مستمر فى اللعب:

- المشكلة حين نعود إلى مصر، فما يخص عبدالناصر، يصل إليه أولا بأول.

وعلق العطار، قال:

- المشكلة أننا إذا سكتنا، ولم ننشر تكذيبا لهذا الخبر، فسنواجه محنة عندما نعود: نمنع من العودة ثانية إلى المملكة، وهذا أهون الأمور، أو ربما نرفد لصالح الأمن العام، أو نعتقل. ما رأيك أنت؟

كان العطار يوجه كلامه لى. قلت له وللقريعى:

- المشكلة الأخرى، أننا لو بعثنا تكذيبا لهذه الصحيفة، وهى من صحف المملكة، فلن تنشر تكذيبنا. كيف ينشرون مثلا أننا نؤيد عبدالناصر، ونستنكر تصرفات الملك سعود، أو حتى: نحن مدرسى الطائف نؤيد عبدالناصر، دون أن نستنكر تصرفات أى أحد.

قال القريعى :

ـ انا شخصيا أؤيد عبدالناصر.

فقلت له بغيظ:

ـ ليست هذه هى القضية، أن تؤيد أو لا تؤيد. علينا أن نبحث عن حل نواجه به هذه التهمة.

كانت العلاقات بين مصر والسعودية، وعبدالناصر وسعود، فى الحضيض، على كثرة المؤيدين فى المملكة لعبدالناصر، بالرغم من قوله عن سعود، فى خطبة مستظرفة ومستهترة : سأنتف له لحيته شعرة شعرة. فعبدالناصر قد أمم قناة السويس، ومصَّر المصالح الأجنبية وصار بطلا قوميا منذ العدوان الثلاثى، وسعود زكم فساده، المالى والأدبى، أنوف أهل المملكة من البدو والحضر، وأثار سخط أمراء أسرته. وبات الكل يفكر فى أن يقفز ولى العهد المحبوب، والمتزن، إلى عرش المملكة. وأشرقت فى راسى الفكرة، فقلت:

ـ ليس أمامنا سوى سبيل واحد. نرسل برقية باسم مدرسى الطائف المصريين إلى عبدالناصر، نؤيده فيها، ونستنكر الخبر المنشور بتاريخه، فى الصحيفة السعودية، دون أن نذكر سعودا بخير أو بشر.

فنظر القريعى إلى لحظة، وقال بدهشة :

ـ هل كنت تشتغل بالسياسة من قبل.

تجاهلت سؤاله، وقلت :

ـ لكن المشكلة هى : هل يقبل مكتب بريد الطائف، أن يرسل هذه البرقية، إلى عبدالناصر خاصة، حتى ولو كانت من مدرسين مصريين بالطائف، إلى رئيس وطنهم : مصر؟

فقال العطار، وهو ينزل بورقة :

ـ لا أظن.

فقلت بإصرار :

ـ نجرب، ولو لننقذ ماء وجهنا بين السعوديين، طلابا وأهالى، فلسنا بهذا الجبن.

وسحبت ورقة، ورميت ورقة. ونزلت ببقية ورقى قائلا :

ـ كونكان.

فى اليوم التالى، تشاورنا مع تسعة آخرين من المدرسين المصريين، يعملون بثانوية الطائف، وقبلوا أن توضع أسماؤهم معنا على البرقية. وكتبت مع القريعى والعطار نص برقية لعبدالناصر، وبعد الدوام المدرسى بدار المعلمين، ذهبنا بها ثلاثتنا، إلى مكتب بريد الطائف. صالة فى بيت ريفى، ليس معها سوى غرفة واحدة، وصعدنا إلى عتبة الصالة حجرا جيريا.

أخذ منا موظف المكتب البرقية. كان سمينا، ذا لغد، وذا مقعدة هائلة. وحين قرأها تفصد العرق من وجهة المكتنز. وهز راسا فوق كتفين بلا عنق. ونظر إلينا بغيظ، وخوف، وسخرية، وكأننا ثلاثة من الحمقى الأغبياء. وقال وهو يرد لنا البرقية :

ـ لا يمكن أن أرسل هذه البرقية.

ومد يده إلى بالبرقية. وكان اسمى هو أول اسم وقّع عليها. لكننى تركت يده ممدودة بالورقة، وقلت له:

ـ بسيطة. اكتب لنا على ورقة البرقية هذه، أن مكتب بريد الطائف يرفض أن يرسل هذه البرقية، ووقعها بقلمك، واسمك، واختمها بخاتم المكتب.

فقال لى بغضب وتحدٍّ :

ـ ما يخالف. نكتب، ونوقع، ونختم.

وهم بأن يكتب، لكنه أحس أنه سيقع فى شرك، فتوقف، وقال لى بشك وحيرة، مستفسرا:

ـ وماذا فى ذلك؟ ما الذى ستفعله بعد توقيعى؟

كانت الهزيمة تبدو واضحة على وجهه، فقلت له :

ـ اسمع يا أخى، البريد السعودى عضو فى اتحاد البريد الدولى، ورفض مكتب بريد سعودى إرسال خطاب أو برقية، إلى أى مكان فى الأرض، وإلى أى أحد، سيثير ثائرة هذا الاتحاد الدولى ضد السعودية، وتعلق الصحف الأجنبية، وتكون أنت المسئول أمام دولتك.

وسكت لحظة، تاركا وجهه لمزيد من الارتياع، ثم قلت:

ـ وعلى أى حال، سنرسل هذه البرقية عن طريق سفارتنا بجدة، إذا رفضت إرسالها أو حتى رفضت التوقيع على أنك ترفض إرسالها.

عندئذ جر موظف البريد التليفون إليه، وهو يقول لنا :

ـ اجلسوا.

وراح يجرى اتصالات شتى، مع هيئة البريد بالرياض، ومع وزير الداخلية، ومع وزير الخارجية، ودامت اتصالاته نحواً من ساعتين، ونحن جلوس على أريكة خشبية خشنة، ومتسخة. وفى النهاية، وضع سماعة التليفون، وقال لنا :

ـ تعالوا.

وأرسل موظف البريد البرقية، وأخذ ثمنها، وأعطانا إيصالا بها.

بعد أيام ثلاثة، جاء باسمى، على دار المعلمين بالطائف، برقية، اهتز لها مدير الدار، وتحدث بها المدرسون، وتهامس عنها، باليقين، أهل الطائف، فلا سر يبقى فى الكتمان فى الصحراء، خاصة فى أمر يخص عبدالناصر، بين وجوه أهل الطائف وأعيانها على الأقل.

كانت البرقية تقول بهدوء وفخر وثقة : «ضعوا أعصابكم فى ثلاجة. مصر تفخر بأمرين : المدرس المصرى، والراديو الترانزستور». وكان التوقيع : جمال عبدالناصر.

وقلت للقريعى والعطار فى حيرة، ونحن بحجرة المدرسين : الفخر بالمدرس المصرى مفهوم. ولكن : فيم الفخر بالراديو الترانزستور، ونحن لم نصنعه، وفجأة، أدركت السر، فقلت ضاحكا :

ـ عبدالناصر، يقصد، بلا شك، إذاعة صوت العرب، ولعلعة صوت أحمد سعيد صائحا عبر أجهزة الترانزستور، فى أيدى العرب فى الصحارى : يا عرب. أفيقوا يا عرب، استيقظوا يا عرب.

وفوجئنا، وأنا أقول عبارتى الأخيرة، وظهرى إلى باب حجرة المدرسين، بالقريعى والعطار يهبان واقفين، والعطار يقول بانتباه :

ـ تفضل يا سيادة المدير.

وخطا المدير خطوة داخل الغرفة، وربت على كتفى قائلا، وهو يبتسم:

ـ لا تفرح كثيرا، وقعت الواقعة.

وغادرنا، إثر قوله، خارجا من الحجرة، بقامته اللوحية، ولحيته المدببة، وقد جمع جانب عباءته تحت يده. وعدنا نجلس صامتين، حتى قطع القريعى الصمت، قائلا بحيرة :

ـ وقعت الواقعة !!.. ماذا يعنى المدير بقوله : وقعت الواقعة.

ولم أجبه، لا أنا، ولا العطار، فلا يملك أحدنا، مثله، جوابا لسؤاله. وعاد القريعي يسألني باهتمام بالغ، وكأنه سيجد في إجابتي جوابا لسؤاله :

ـ سألتك بالأمس سؤالا : أكنت تشتغل بالسياسة؟ ولم تجبني.

فقلت له :

ـ كنت أشتغل بالصحافة، وهجرتها، أو، فلأقل إنها هي التي هجرتني، ليس لفشلي وإنما لإغلاق عبدالناصر عام ٥٩ للمجلة التي كنت أعمل بها، وكان السبب هو : الملك سعود، احتجاجا على صورة نشرت بالغلاف، وتحتها كلمتان : كش ملك. وكانت بالصفحة الثالثة صورة لعبدالناصر يصافح سعودا في المطار، مودعاً له، إثر زيارة صلح بين سعود وعبدالناصر.

ووضع العطار مسرعا إصبعه السبابة على شفته، هامسا وهو يتلفت :

ـ هس. نحن في المدرسة، ونحن الآن مراقبون.

وانهسست بالفعل، إلى أن التقينا في المساء، في بيت القريعي، ووضعت طاولة النرد بيننا على منضدة واطئة. لكنها لتوترنا لم تفتح في تلك الليلة.

وقال لي العطار، وعيناه تومضان :

ـ احك لنا مرة أخرى، قصة عدائك للملك سعود.

بدا لي العطار، وكأنه يريد أن يتسلى هو والقريعي على فى ليلته. وطريقته في القول، وصيغته في الطلب، وتركيزه على كلمة العداء، وللملك سعود، جعلتني لا أقول شيئا، فقط قلت له وللقريعي:

ـ اسمعا مني. أنا حقا لا أحب عبدالناصر. كيف أحبه وأنا أراه ينفرد بالسلطة، منذ رفضه لعودة الجيش إلى الثكنات، وإبعاده لمحمد نجيب، وتأجيله لوضع دستور، وإقامة أحزاب وبرلمان. وأعرف مع ذلك، أنني أقدره، وأخافه، لأنه جرؤ وأمم قناة السويس، ومصَّر المصالح الأجنبية، وألغى امتيازات الأجانب، والمحاكم المختلطة في مصر، لكنني في الوقت نفسه، مع تقديري لشجاعته الفردية كديكتاتور صغير، لا أحترمه، لأنه أضاع السودان، وهو يتفاوض مع الإنجليز، وخاض حرب ٥٦ في غير أوانها. ورأيي أنه يعيد لعبة محمد علي باشا بين فرنسا وانجلترا، وهي لعبة خائبة يلعبها الآن بين الاتحاد السوفيتي وأمريكا، فالغرب غرب هنا وهناك، الآن، وزمان. والمصالح الغربية الأوروبية الآسيوية مشتركة في النهاية.

كان العطار والقريعى ينظران إلى بوجوم، وحذر، وخوف. وقال العطار بانزعاج:

- لماذا تغرقنا معك فى كل هذا. نحن فى حالنا، بدون عبدالناصر وسعود ومحمد على.

وضحك القريعى، وقال:

- الم اقل إنك كنت تشتغل بالسياسة.

فقال العطار للقريعى :

- ولا يزال وحياتك.

وفجأة أضاف العطار :

- لم تحمست إذن لتأييد عبدالناصر، وأنت لا تحبه وتخافه، ولا تحترمه وتقدره، وضرب جبينه بكفه فجأة، وأضاف :

- آه. فهمت. تأييد خوف.

فقلت له فى الحال :

- لا. فى هذا الأمر لا. أنا لا أحب عبدالناصر. نعم . لكنه رئيس مصر، وأنا لا أبيع عبدالناصر حتى بالصمت، والحياد، لحساب سعود، ولا أبيع مصر لحساب السعودية. أيهما فى رأيكما اكثر تقدما، حتى نحبه معا، هنا، ونحن فى الغربة، ومصريون، ويُسخر منا بخبر كاذب.

فقال لى القريعى مداعبا، بعد لحظة :

- لماذا جئت إذن هنا، إلى هذا البلد.

فقلت له لفورى :

- ما أتى بك أتى بى. نفس السبب، ولم اكن يوما فى مصر، من أعضاء هيئة التحرير، ولا الاتحاد القومى.

وأدركت أننى أثقل عليهما. وأدخل بهما فى متاهة الفخر بالنفس، فتوقفت. وعاد العطار يقول لى :

- ماذا عنى المدير بقوله : وقعت الواقعة.

وضحك القريعى، وقال :

- حسب فهمى. الواقعة هى يوم القيامة، وليس لها من دون الله دافعة.

وفكرت، واحترت، فمن يملك التنبؤ بالأحداث فى بلد نحن فيه مجرد مدرسين، ننال نصف مرتبات السعوديين، الذين قد يحملون مؤهلاتنا، وانا بالذات، لا أنال سوى ربع مرتب هذا السعودى المماثل لى فى مؤهلى، ونصف مرتب صديقىّ هذين، فهما معاران، وانا بعقد شخصى، أجير بلا صاحب، ولا يتبع مقاولا، وربما لا يتبع ايضا دولة.

●

مضى الشهر الثالث علينا بالسعودية، دون أن نقبض نحن مدرسى الطائف، وما حولها، راتبا عن أى شهر، والأخبار تترى من حولنا، من أرجاء الوية السعودية، أن المدرسين المصريين قد صرفت لهم رواتبهم شهرا بعد شهر، فى الألوية الأخرى. ومن العجيب أن الصحف، والإذاعة بالسعودية، لم تهاجمنا، طوال هذه الشهور، بسبب برقيتنا، ولم تشر إليها، ولا إلى رد عبدالناصر عليها. هذه هى الواقعة التى وقعت إذن. وقد نفدت من أيدينا رواتب السكن للعام كله. والكل بمديرية التعليم : المحاسب، ورؤساء الأقسام، ومدير التعليم، يقول لنا، بعد برقيتنا بأسبوع واحد : صبرا الرواتب لم ترسل بعد من الرياض. الرواتب فى الطريق. وأهل العلم من السعوديين يقولون لنا، هامسين : خزانة المملكة خالية من الريالات، والمملكة مدينة بميزانيتها لسبع سنوات لشركة أرامكو. وآخرون يقولون لنا : إنكم تعاقبون بسبب البرقية.

والشكوى الأعظم عانيناها، فى مواقف شتى. من يذهب إلى المسجد، لصلاة الجمعة يسمع بأذنيه خطيب الجمعة يقول بملء فمه فى الخطبة : هؤلاء المصريون الكفرة. هذا الاستعمار الثقافى. ومن يذهب إلى جزار ليشترى لحما، يقول له الجزار : رح. نحن لا نبيع لمصريين كفرة. ومن ينام فى بيته صاحيا مهموما، أو مستغرقا فى نوم كابوسى، مرتاعا من خوف الجوع، وذل الحاجة، والشعور بالإهانة، ينتبه على صوت طارق، يدق عليه باب بيته، أو نافذة حجرة نومه، قبيل الفجر، قائلا : الصلاة يا مسلم. الصلاة يا مصرى.

وأهمنى الأمر، حين فرغ مخزون بيتى من السمن، والزيت، والصابون، والملح، والسكر، والبقول، فغادرت بيتى، والجيب خاو من أى ريال. ذهبت إلى بقال، اعتدت أن أشترى منه فى الشهر الأول لى بالطائف. متجره عالى العتبة، وبلا درج يؤدى إلى أرضه. وجدت البقال جالسا مسترخيا، فى ظلمة متجره على كرسى واطئ جدا، صغير جدا، يكسوه من الجانبين ردفاه الضخمتين، قلت له :

- من فضلك أريد أن..

- لكنه قاطعنى قائلا بسأم :

- ما أبغى البيع . رح.

قدرت انه فى وقت القيلولة، عصرا، ورحت. رحت أتجول فى طرق الطائف، حتى لا أعود إلى نيڤين خالى اليد، وعدت إليه بعد ساعة، فوجدته مديرا وجهه للبيع، يبيع لهذا ولذاك. وحين خلا من امامه المكان، قلت له بهدوء، وأنا أبلع ريقى :

- إذا سمحت يا حضرة. أنا مدرس بالطائف. واعتدت أن أشترى منك، وإلى أن أتسلم راتبى، أريد أن..

فقال لى بعينين مواربتين، ومن شفتين لا تتحركان، بلا اكتراث :

- إذن. بالبيع المؤجل.

قلت وأنا لا أفهم :

- بالبيع المؤجل؟ ما معنى ذلك؟

فقال لى :

- تشترى الآن بعشرين ريالا، وآخذ منك بعد شهر خمسة وعشرين ريالا.

قلت له بدهشة :

- لكن هذا ربا.

فقال لى بهدوء :

- بل بيع يا مصرى. ألا تعرف الفرق بين البيع المؤجل والربا؟

فقلت له :

- لا. فهمنى.

فقال:

- السلعة الآن بقرش. لو ابقيتها عندى شهرا سأبيعها بقرش وربع. افهمت يا مصرى.

قلت له مستسلما، وقد تذكرت اية «وأحل الله البيع وحرم الربا»:

- فهمت.

واشتريت ما احتاجه لا لشهر، وإنما لشهرين. وفكرت أن على نيڤين أن تحل لنا مشكلة اللحم، والخضر، والفاكهة، من صاحباتها السعوديات، ثم ترد لهن ثمن ما اشترينه لنا، سواء اكان الثمن بالبيع المؤجل، أو بالبيع غير المؤجل. وفى طريق العودة محملا بما اشتريت رحت افكر. قلت للبقال: فهمت، لكننى حقا لم أفهم. فكيف يكون البيع الربوى، بيعا مؤجلا أو البيع المؤجل بيعا غير ربوى، بأى وجه،أو تعليل، أو قياس، أفتى مفتى هذه البلاد، بأن البيع المؤجل الدفع، وبالزيادة على قيمته بيع غير ربوى؟!

وصار البيع المؤجل فرصة لتجار الطائف مع المدرسين المصريين خاصة، وبالطائف خاصة، فراحوا يربحون ربحين، ربح السلعة، وربح البيع المؤجل، وزادوا فغالوا فى سعر البيع مع المدرسين المصريين دون سواهم، وآمرو المحتسب السعودى، الآمرون بالمعروف، والناهون عن المنكر، قد لزموا الصمت. والبرقية قالت لنا : ضعوا أعصابكم فى ثلاجة، ولم تقل لنا : وبطونكم أيضا. وبدأت أفكر مهموما خائفا من الغد فى هذا البلد، وأفهم معنى الهول الذى قاله لنا مدير دار المعلمين : وقعت الواقعة. ولا سبيل إلى العودة إلى مصر، فجوازات سفرنا، عند كفيلنا وكفيلنا هو مديرية التربية والتعليم، ولا ريال مع أحدنا، ندفعه أجراً للعودة بطائرة أو باخرة أو حتى على قتب جمل.

واشتد وقع الواقعة علينا، حين ذهب المدرس عبدالسلام، مدرس التربية الفنية، بثانوية الطائف، بزوجته التى ستضع، إلى مستشفى الطائف. وقد جاءها المخاض، لتضع حملها، فردها مدير المستشفى مع زوجها، وهى تصرخ صرخات الطلق، قائلا لعبدالسلام:

- لا سريرا شاغراً لها عندنا، ولا يوجد طبيب مقيم. تعالوا فى الصباح، ربما..

واضطرت النسوة المصريات، إلى اللجوء إلى طبيب مصرى، كان يشرف على زوجتى الحامل، فلم يجرؤ على الذهاب إليها فى بيتها، ولا استقبالها فى بيته، وطلب منهن أن يصحبنها إلى بيت إحداهن، وسوف يأتى إليه خلسة لتوليدها، دون أن يشعر به أحد، فلا ينبغى لهن أن يقطعن عيشه بالمملكة.

وبدأ الغضب يسرى بيننا نحن مدرسى الطائف. وترددت الشائعات عن بيع المدرس المصرى، الذى ولدت زوجته سرا، لروبابيكيا بيته: الحصير، والمرتبة، والوسادة، وعن استخراجه لشهادة ميلاد لوليده، دون أن يذكر فيها اسم لقابلة أو طبيب، فقد ولدت وحدها، وقامت المصريات بقطع حبلها السرى.

وصرنا لا نلتقى فى طريق أو بيت كثيرا، فلقد زاد عدد المراقبين لنا، وتزايد الخوف، والشعور بالهوان. وكف كثيرون منا عن الذهاب إلى المسجد، أو إلى التجار، ولجأ الكثيرون منا إلى الأصدقاء السعوديين، والكثيرات من زوجاتنا إلى

الصديقات السعوديات ليفرجوا ويفرجن لنا الأزمة. والملكة، وممثلو الملكة، وتجار الطائف، لا يريدون أن يرفعوا غضبهم عنا، ومقتهم لجراتنا التى لا يستطيعون أن يمارسوا مثلها، وثمة سيل من البرقيات يخرج من مدارس الطائف وقراها، إلى وزير التعليم بالمملكة، يطلب صرف رواتبنا أو قد يطلب الغوث والنجدة، وكأنها لا ترسل إلى أحد، أو لا ترسل على الإطلاق.

ـ وقعت الواقعة إذن واستفحلت، ولا مفر لنا من مواجهتها.

قلت ذلك للقريعى. وللعطار، فسألانى معا:

ـ كيف ؟

اجتمعنا فى بيتى على عجل، اثنا عشر مدرسا. جلسنا على الحصير، فالمقاعد لا تكفى، كنا نحن الذين وقعنا على البرقية، وورطنا أنفسنا، وورطنا معنا مدرسى الطائف من أجل عيون مصر، وخوفا من عبدالناصر، وعلينا أن نجد حلا لما نحن فيه، ولو بالترحيل إلى مصر.

وافترقنا فى تلك الليلة، على موعد للقاء بعد غد، فى بيتى، لثمانين مدرسا، سيجرى الاتصال بهم غدا، فى الطائف وقراها، وكان علينا أن ندبر من بيوتنا حصرا للوافدين من القرى، ومن أنحاء الطائف. وكان علينا أن نتكتم أمرنا فى غاية الاجتماع، وموعده، ونتواصى بالكتمان.

جاءوا إلى بيتى بعد صلاة العشاء، تباعا، وكانت الأسماء من الكثرة، حين التعارف بحيث كان من العسير على أى ذاكرة، أن تتذكر منها من لم تعرف أصحابها من قبل. وكان باب بيْتى مفتوحا على مصراعيه، والأنوار كلها مضاءة فى البيت، تغرق الشارع بأنوارها من ثلاث نوافذ، فى جهتين. وكان شداد واقفا بالمقابل مشدوها مما يراه، لا يجرؤ على السؤال، مكتفيا بالنظر فحسب. وحين تعب جلس على مصطبة دكانته العالية عن أرض الطريق. ولكى يكون فى مأمن ما، أطفأ مصباح دكانته الشاحب، واختار ركنا مظلما فى دكانته يرقبنا منه، فلم يستطع لفضوله أن يغلق عليه دكانته، كعادته كل ليلة وينام بين حباله.

كنت أستقبل الوافدين للاجتماع، مرحبا بهم، وكانت أصواتنا تبدو وكأننا فى معزى، وكانت زوجاتنا المقيمات بحى السلامة مجتمعات معا فى بيت القريعى، ينتظرن أخبار الليلة. ولابد وأن حركات المدرسين المصريين، فى ظلمات الليل، فى طرقات تضيئها مصابيح وانية، فوق أعمدة عالية، على جوانب شوارع الطائف، قد شدت إليها الأنظار. وكان بين الوافدين «نبيل» المصرى، الذى يعمل موظفا بالعلاقات العامة مع مدير التربية والتعليم. وكان واضحا لى وللقريعى والعطار، أنه

سيكون الليلة عينا علينا وأيضا صوت يهوذا. وكانت غرف بيتى المتقابلة كلها مفتوحة الأبواب، على بعضها البعض، وعلى الصالة. ولم يكن ثمة متسع للحركة بين الجالسين، إلا بالوقوف لإفساح الطريق، ولا فرصة لتحية المجتمعين، لا بقهوة، ولا شاى ولا شراب مثلج، فكل الجيوب خالية، وما كان بها من ريالات كان مستدانا بطرق شتى من السعوديين.

جلست مع القريعى والعطار إلى منضدة واطئة، جعلناها منصة، وقبل أن نبدأ، رأينا عبر قضبان النوافذ، وجوها تطل علينا، وجوها بلحى، ووجوها بلا لحى، فقلت لهم بصوت مرتفع ساخر :

ـ تفضلوا فنحن فى اجتماع من أجل رواتبنا، ونحن لا نفعل شيئا نخفيه.

لكن وجها واحداً من الوجوه لم يبتسم، أو تنبس شفتاه بكلمة. وبدا التوجس والقلق من الاجتماع، والعيون التى حولنا، فى وجوه المجتمعين وعيونهم، وكان قلبى يخفق فى صدرى عاليا.

وساد صمت له رنين فى ظلام الليل، كوميض الضوء وارتعاشه، وهممت بالكلام، مفتتحاً الجلسة، لكن القريعى اشار لى بيده، وكان جالسا على يمينى، وقال متضاحكاً للحاضرين:

ـ فلندخل فى الموضوع، كما نقول فى موضوعات الإنشاء ولا نخرج عنه، حتى يكون هذا الاجتماع قصيرا، وسريعا، وحاسما، نتخذ فيه قرارا بالتصويت بالأيدى، فكلنا يعرف الموضوع. وحتى لا ندخل فى مناقشة بيزنطية، لا جدوى منها سوى الخلاف، وكلنا نعانى..

عندئذ، وقف نبيل، وقال مقاطعا :

ـ عفوا ايها الزملاء. قبل أن تبدأوا، أحمل إليكم رسالة من مدير التعليم بالطائف.

عندئذ سارع العطار بقوله له :

ـ اسكت يا ... نحن نعرف رسالتك.

ولم ينطق العطار بالصفة اللصيقة به فى الطائف، وإلا لاتخذت ذريعة لإقامة حد القذف عليه. وضحك أكثر الحاضرين، فالكل يعرف هذه الصفة.

وتدخل القريعى طارقا المنضدة، فساد الصمت مرة أخرى، وقال القريعى لنبيل :

ـ وما رسالة صديقك.. المدير؟

ففتح نبيل حقيبة يد سامسونيت، كانت معه، لم أره قط بدونها فى ليل أو نهار، ولم ألحظها معه وهو يدخل إلى هذا الاجتماع، وسحب منها رزم أوراق مالية ووضعها على المنضدة المنصة، قائلا :

ـ هذه ثمانية آلاف ريال، ونحن ثمانون مصريا، فى لواء الطائف، لكل منا مائة ريال إلى أن..

فى التو انفجرت عاصفة الرفض بأصوات وكلمات شتى غاضبة أو ساخرة. وتدخل العطار، فقال لنبيل:

ـ اخرج يا ... وخذ معك ريالات مديرك، فنحن لا نشتغل بالقطعة.

وجهد نبيل، ليعصف بالاجتماع، وراح يقول ببرود، فى كلمات متعثرة :

ـ مؤقتا. إلى حين.. لم تصل الرواتب.. بعد.. مدير التعليم متعاطف معكم وقد أرسل برقية أمامى، و..

لكن العطار لم يتركه يسترسل، فقد قال له :

ـ اخرس. أنت الوحيد بيننا الذى يشترى.. و .. يبيع.

قالها العطار وهو يضغط على حروف كلمته الأخيرة، لكن أحدا لم يضحك لها، فقد تصايح الحاضرون، لكى يغادر الاجتماع، فأعاد رزم الأوراق المالية، ودسها فى حقيبته على عجل. وخرج مندفعا، نحو باب البيت، لكننى ظللت أقدر طوال الاجتماع، أن وجهه يطل متسللا ومتخفياً، بين الوجوه الأخرى، وراء قضبان نافذة من النوافذ، يرقب ما يجرى.

عاد الهدوء يسود، وقال القريعى مؤكدا:

ـ لكل منا عندهم آلاف الريالات، ونرشى بمائة ريال، سرعان ما يطالبنا بها الدائنون فى الصباح. فلندخل فى الموضوع. وليكن تصويتنا برفع الأيدى.

ودخل القريعى فى الموضوع، قال :

ـ من يوافق على طلب الترحيل من المملكة، أخذنا مستحقاتنا لدى المملكة أو لم نأخذها؟

عندئذ ساد الهرج برهة، فعاد القريعى يقرع المنضدة، ويكرر قوله :

ـ من يوافق؟

لم ترتفع سوى نصف الأيدى تقريبا، فى تراخ ويأس، فلم يعد ثمة من حل للأزمة، ولا أمل فى هذه المملكة لنا. وعاد القريعى يقول:

ـ ومن يوافق على الاعتصام فى بيوتنا إلى أن تصرف لنا رواتبنا. رُحلنا بعدها إلى وطننا، أو عدنا إلى مدارسنا، لأداء رسالتنا لأبناء الشعب فى هذه البلاد؟

ارتفعت كل الأيدى بحماس، موافقة، ولم تتخلف عن الموافقة يد واحدة، فقال القريعى ضاحكا :

ـ عظيم، خفت والله من الخلاف فى هذه الليلة الليلاء. وأرجو الا يكسر احد قرارنا بالاعتصام فى بيوتنا. فتلصق به وبنا معه سبة الدهر.

فى غير لحظة اليأس، لم يكن ممكنا أن نجتمع على مثل هذا الأمر، فى بلاد الغربة. فلقد شق الحال، وعز المخرج، ولا روح لأحدنا خارج جسده، وآل بيته. وصحب بعض الحاضرين عند انصرافهم ما كانوا قد جاءوا به من حصر. وصحب آخرون من استضافوهم من أهل القرى، ليبيتوا ليلتهم عندهم، ثم يعودون فى الصباح إلى بيوتهم، فى قراهم على أول سيارة.

وبات معى، فى ليلتى : القريعى، والعطار، وخمسة من مدرسى القرى. وباتت نيڤين وزوجة العطار عند زوجة القريعى. وظللنا، ليلتنا، نحن الثمانية، نسمر بالحديث، إلى أن قال العطار، فى قلق من لا يعرف لنفسه ولا لنا مخرجاً :

ـ كله من هذه البرقية : ماذا لو صمتنا. ولسنا مسئولين حين نعود عما ينشر هنا.

فقال له القريعى :

ـ وإذا اعتبرونا مسئولين، لأننا صمتنا؟

وساد الصمت. فقلت عابثا :

ـ مصر تفخر بالمدرس المصرى.

فتضاحك القريعى، وقال فى الحال :

ـ وبالراديو الترانزستور.

وضحكنا طويلا. وصمتنا طويلا، وقلت :

ـ أتعرفون أنه لو نجح اعتصامنا هذا، سيكون ذلك أول اعتصام بالمملكة، حتى ولو كان من أجانب عنها ؟!

فقال العطار بقلق شديد:

ـ المهم الآن، هو رد الفعل. ماذا ستفعل المملكة معنا، وبنا، ومعنا عائلات زوجات وأولاد، لا نرضى لهم البهدلة.

كنا قد احتطنا، في بيوتنا، فعلها كل منا على حدة، وبطريقته الخاصة، فادخر سلع المعيشة لأسبوع من الاعتصام، خاصة من البقول، والخبز المجفف الذى يكفى تبليله طوال ليلة بالماء، لكى يؤكل فى الصباح، حتى لا يضطر أحدنا إلى مغادرة عتبة بيته، خوفا من تحرشات القول والفعل، خاصة من الآمرين بالمعروف والناهين عن المنكر، فى الطائف وقراها.

لكننا مع ذلك، أنا والعطار والقريعى، وبرغم السابلة، كنا نتسلل ليلا، إلى بيت أحدنا، ونقرأ صحف المملكة التى يجلبها جيراننا السعوديون. ونسمع أخبار الإذاعة بمحطة إذاعة جدة. وغاظنا أننا لم نعثر بأية صحيفة، على أى خبر عن اعتصامنا. لكننا كنا نقدر أن ما فعلناه قد صار حديث المملكة بأسرها، فقرائها وأغنيائها، وأمرائها وتجارها، وبدوها وحضرها، ففى الصحراء، وفى شعب كانت حرفته التنقل، ولا زال حرفة الكثيرين من بنيه، وهواه الفضول، وغرامه بالنميمة، فلقد كسر المصريون، فى بلد رازح تحت حكم أسرة، كما كان الحال، تحت الحكم العربى كله، طوال قرون مضت، ومرعوب من الحرس الوطنى، كسروا حاجز الصمت، وربما أيضا حاجزاً من حواجز الخوف.

وبدا النهار والليل ثقيل الوطأة علينا، بانتظار لا نرى له مخرجا، ولا أمل يلوح فيه ولو بطردنا من البلاد. وأصدقاؤنا السعوديون، وصديقات زوجاتنا السعوديات قد تجنبوا وتجنبن كل اتصال بنا، خارج بيوتنا، وتجنبوا أى محاولة للسؤال عنا. وبدا لى وللقريعى وللعطار، أن هناك اتفاقا ما، بين الكل فى المملكة، على إرعابنا بالصمت، وبالعزلة، وبالانتظار.

لكن الموقف لم يطل علينا أكثر من نهارين، وليلتين، فقد سمعنا فجأة، ونحن فى بيوتنا، وعند ظهيرة النهار الثالث، أصوات مظاهرة تطوف بالشوارع الرئيسية، تهتف عن صوت واحد : «نريد عودة المدرسين المصريين. أعطوا المدرسين المصريين مرتباتهم». فى تلك اللحظة فقط، فتحت نافذة فى بيتى على الطريق الرئيسى، بحى السلامة، ورحت أنصت بسعادة، وإشفاق على المتظاهرين، لصوت جماعى قوى واحد، يقترب حينا، ويبتعد حينا، دون أن تتاح لى الفرصة لرؤية وجوه المتظاهرين، ولم أرَ من الحكمة أن أغادر بيتى، لأرى هذه المظاهرة، حتى لا نتهم نحن المصريين بتدبيرها.

ورآنى شداد اليمنى أطل من النافذة، وأنا فى حال من الفضول يرثى لها، فسارع بالسير مترنحا، بساقيه المعوجتين إلى الخارج، إلى الطريق العام، واختفى وعاد بعد برهة ليقول لى :

ـ يحميهم الله. طلابكم خرجوا فى مظاهرة، من أجلكم.

فالتفت إلى نيڤين، وكانت بجانبى، تطل من النافذة، وقلت لها بسعادة غامرة، مؤكدا :

ـ الطلاب هم الطلاب فى كل مكان من العالم. ولولاهم لأسنت الدول، مثل مياه فاسدة.

وقدرت أن اعتصامنا قد آتى ثماره، وأن طلابنا والناس العاديين معهم فى واد، والتجار والأمراء والموظفين الكبار فى واد آخر.

وانتهى ذلك النهار الثالث المشهود، مع الغروب. فمع غروب الشمس وقفت أمام بيتى سيارة، نزل منها محاسب مديرية التربية والتعليم، وأعطانى مظروفا، منتفخا، قائلا لى:

ـ راتبك يا أستاذ عن ثلاثة اشهر : عدها أولا. اعذرنا. حصل خير.

أخذت المظروف، وقلت :

ـ اعذرونا. لم يكن لنا مفر : لن أعد شيئا، فأنتم أمناء، إلا حين تعاندون. ونحن ضيوف.

فعاد يكرر قوله :

ـ حصل خير. من فضلك. وقع بالاستلام.

ووقعت بالاستلام، وقلت مداعبا، وأنا أناوله الورقة :

ـ وأرباح البيع المؤجل. هل ستسقط عنا؟

فقال لى بدهشة :

ـ كيف. البيع شريعة المتعاقدين.

وأضاف وهو ينزل الدرجتين، إلى الباص المحمل برواتب المدرسين.

ـ الله لا يسيئك. الله يعمر بيتك. دع السنة تمر بسلام.

وصعد إلى السيارة، وجلس بجانب السائق، وتحركت السيارة خارجة من الحارة، إلى بيت القريعى، وبيت العطار، بحى السلامة. وأدركت اننا لن نرحل، وأننا سنتم عامنا فى الطائف، ربما مع بعض المضايقات.

وخطفت نيڤين المظروف من يدى، وجلست متوهجة وقلقة. تعد الريالات، عشرات ومئات. وتضع ما علينا من ديون، فى مظاريف أخرى كنا نحتفظ بها لرسائلنا إلى أهلنا فى مصر، قائلة : هذا للبقال، وهذا لصديقتى السعودية، وهذا.. وتركتها مغادرا البيت فى بيجامتى إلى بيت القريعى القريب، فوجدت عنده على العطار، وكان القريعى جالسا يعد من رأسه، دروس الغد لطلابه.

حين عدت إلى البيت. وجدت صفين من المظاريف المرصوصة فوق المنضدة، أحدهما لسداد ديون نيڤين، والآخر لسداد ديوني. قلت لها :

ـ كم بقي لنا من الفين ومائة ريال.

فقالت لي بوجوم :

ـ أربعمائة وخمسين ريالا. ويبقى علينا إيجار هذا البيت ستمائة ريال عن ثلاثة أشهر، وثمن المياه والكهرباء.

فقلت لها :

ـ نعمة. لا تحملي هم الديون الأخرى. ولن يفعلوها معنا في أي شهر آخر. وعلينا أن ندخر من رواتبنا القادمة لسداد بقية الديون.

عندئذ قالت لي نيڤين بصوت عرافة :

ـ لكن أحدا منكم، لن يعود إلى المملكة مرة أخرى، في أي سنة قادمة.

فقلت لها بيقين:

ـ وأعدك. لن نذهب للعمل في أي بلد آخر، فلا أكره سوى الإهانة، وتسول أجري ممن استأجروني.

في المدرسة، عرفت من طلابي ماحدث في فترة اعتصامنا. في اليوم الأول، ذهب الطلاب كعادتهم إلى مدارسهم. ودخلوا الفصول، وانتظروا صامتين. كانوا قد عرفوا، مع شروق الشمس، من أهلهم، بنبأ الاعتصام العظيم. لكنهم ذهبوا إلى مدارسهم، وجلسوا ينتظرون في الفصول صامتين، وكأنهم معتصمون بدورهم، وهم موقنون بأن مدرسا مصريا واحداً لن يدخل فصلا. وبعد أن مضى من الحصة الأولى ربع ساعة، بدأ طلاب فصل يزومون من أنوفهم، وهم مطبقو الشفاه، زوم احتجاج، كزوم القطط في الليالي الباردة لتسلي نفسها، وتدفئ أجسادها. وسرعان ما انتشر الزوم من فصل إلى فصل، ومن طابق إلى الطابق الذي تحته، أو الذي فوقه، بل من مدرسة إلى مدرسة، حتى بدت الطائف كلها كأنها تزوم، كزوم الأرض في وقت زلزال عصيب. وأسرع مدير المدرسة، ليوقف زوم القطط، وزنين النحل، قال له خادم غرفته :

ـ إن الزن قد بدأ بالفصل الذي كان يدرس فيه، من أرسل البرقية إلى عبدالناصر. ودخل المدير فصلي، واستوقف طالبا، قال له :

ـ ما هذا الزن؟ لماذا؟

فقال له الطالب :

ـ لست أنا. اسأل الآخرين.

وظل الزن مستمراً، والشفاه مطبقة، والزن يسمع من الأنوف، ولا يرى ولا يمكن معه أن تحدد أنفاً بعينه مسئولا عن الزن، أى أنف.

وغادر مدير المدرسة فصلى مسرعا، وراح يطوف كالمحموم، وفى تؤدة بالغة بين الفصول، ثم عاد إلى غرفته، وتحدث بالتليفون، وإثر مكالمته نادى خادم الجرس، قائلا له:

ـ دق جرس الانصراف من الدوام، إلى أن يتوقف الزن، وينصرفوا.

كانت مدارس الطائف متقاربة، كلها فى حى واحد. فبدا ذلك الحى، مثل حى به كنائس تدق فيه الأجراس معا بانتظام، وزوم الطلاب يتجاوب معها فى إلحاح مستمر بدوره، إلى أن غادروا المدرسة، وهم لا يزالون يزومون. وعند ذاك توقفت الأجراس فى مدارس الحى.

وفى اليوم التالى، ذهب الطلاب إلى المدرسة، فوجدوها مغلقة الأبواب والنوافذ، وخارج الباب الرئيسى للمدرسة، كان حارسها جالسا، يقول لجماعة من الطلاب بعد جماعة:

ـ المدرسة فى أجازة اليوم.

وفى اليوم الثالث قال لهم الحارس :

ـ المدرسة فى أجازة إلى أجل غير مسمى.

عندئذ لم ينصرف الطلاب عائدين إلى بيوتهم، فقد انتظروا، وتجمعوا، وساروا فى جماعات إلى مدرسة، تلو مدرسة وتزايدت الأعداد، تلو أعداد، وهم يهتفون.

●

احتجزنى مدير المدرسة مع آخر الدوام، قائلا لى، بحجرة المدرسين:

ـ أريد أن أتحدث معك.

التفت إلى القريعى، والعطار، فبادرنى مدير المدرسة بقوله :

ـ أريدك وحدك، من فضلك، فى مكتبى.

واستقبلنى، فى مكتبه، عند الباب، مرحبا، وطلب منى أن أجلس، وطلب لى شايا، وأمر خادم غرفته بإغلاق الباب علينا، ثم جلس بجانبى، وقال لى بهدوء :

ـ هذه هى أول مرة، يحدث فيها اعتصام بالملكة.

فلم ارد عليه بكلمة، قد تؤخذ على. وظل وجهى محايدا، يخفى انفعالاتى، حتى لا تضحى المديرية بى، بعد أن أخذ زملائى رواتبهم. وعاد مدير المدرسة يقول لى :

ـ وهذه أول مرة، تحدث فيها مظاهرة من الطلاب بالملكة.

فلزمت صمتى، وأنا لا أنظر إليه، وكأننى غاضب، ولا أزال غاضبا. عندئذ قال لى ضاحكا. وكأنما قد تآخينا، وبصوت هامس، وكأننا نتآمر معا :

ـ ما رأيك فى تطعيم شعب الملكة بالمصريين. نصف سعودى، ونصف مصرى؟!

أدركت الشرك الذى ينصب فخاخه لى، فلذت بالصمت، واعتصمت به، فقال لى عاتبا :

ـ وفى بيتك؟

فقلت له :

ـ ضع نفسك فى مكاننا، وظروفنا فى أى بلد.

فقال لى :

ـ أقدر. أقدر. ولكن الصبر. الصبر جميل.

فقلت له :

ـ الحاجة تقتل الصبر. والبيع المؤجل يقتل الصابرين. وكان عليكم أن تعطوا الأجير أجره، حتى قبل أن يجف عرقه.

صمت عندئذ برهة، وهو يدق بمؤخر قلمه، ظفر إبهام يده الأخرى، ثم قال لى، وكأنه صوت الملكة بأسرها.

ـ تظنون أننا أغنياء بترول. لكن دخلنا فى العام الماضى من البترول، ثلاثمائة مليون دولار فقط، ودخلنا القومى ستمائة مليون دولار.

فقلت له :

ـ متعكم الله بالغنى، فنحن لا نحلم به. نحلم عندكم بأجورنا فقط. وحلمنا ضرورة، و نحن عندكم ضيوف. ثم أنكم قد دفعتم أجور المدرسين سوانا فى مدن المملكة وقراها الأخرى.

فنهض واقفا، وهو يقول لى :

ـ لا يغلبكم أحد يا مصريون.

ووقفت لوقوفه، فقال لى :

ـ لدى فكرة، أريدك انت، انت بالذات، أن تشرف لنا على مكتبة المدرسة، وتفتح قاعة المطالعة بها للطلاب ليلا.

وصمت لحظة، ثم قال:

ـ ولك أجر مائتا ريال شهريا، نظير ذلك.

فقلت له :

ـ أشرف على المكتبة. نعم. من أجل الطلاب جئنا هنا. لكن، هذه المكافاة اسمح لى. اصرف النظر عنها.

فقال لى بدهشة :

ـ لم ؟

قلت لفورى :

ـ ماذا سيقول زملائى وطلابى عنى، إننى كنت أسعى لذلك.

عندئذ قال لى :

ـ أمرك عجيب. تطلب المال، ولا تريده. كيف؟

وقبل أن أرد عليه، قال لى :

ـ قدرت أن ثقافتك عالية. لكننى فى هذه اللحظة، صرت أخشى منك على طلابنا.

ابتسمت، وقلت له :

ـ بوسعك أن تطلب ترحيلى إلى وطنى في الحال، وسأقبل ذلك، بشرط الوفاء بعقدى معكم. رواتبى كلها عن شهور الدراسة، وشهور الأجازة الصيفية، وتذكرة طائرة لى، ولزوجتى. فأنتم آنئذ من فسخ العقد.

فابتسم بدوره وقال لى :

ـ لن أطلب ذلك قط.

وتوقف لحظة. ثم مد يده إلى مكتبه، وتناول من فوقه عددا من مجلة الآداب. وقدمه إلى :

ـ حمل البريد هذه المجلة، ولك بها قصة وتأثرت بها حقا. واعذرنى. أنت تعرف ظروف المملكة، وظروف عملى.

بقدر ما ضقت به، بقدر ما فرحت به فى لحظة، وبهذا العدد من المجلة، وبه قصتى.

وأدركت وأنا فى الطريق إلى بيتى، أننى صرت شخصية شهيرة بالطائف، محترمة ربما، لكنها تخيف، وتثير الذعر والحذر والتحسب من الاقتراب منى، وقلت لنفسى : فليكن.

وقالت لى نيڤين، حين عرفت منى قصة رفضى للمائتى ريال :

ـ فقرى! لماذا جئت بى إلى هنا إذن؟ وكيف تغترب بى وكل راتبك هو سبعمائة ريال؟

كان اليوم التالى يوم جمعة وكنا قد قررنا فى الليل، أنا والقريعى والعطار، أن نقوم برحلة اختبار، بعد أن سددنا ديوننا، وهززنا الطائف هزا. ذهبنا إلى مسجد ابن عباس وأدينا صلاة الجمعة، وفى هذه المرة لم يتحدث خطيب المسجد، عن المصريين الكفرة، واستعمارهم الثقافى. ومررنا فى طريق العودة على الجزار، فلم يقل لأحدنا : رح. لا أبيع لمصرى. وعلى البقال، فلم يقل لنا: بالبيع المؤجل.

كانت سماء الطائف، صافية، وقريبة، بها سحب بيضاء متناثرة، وقلت لرفيقىّ، ونحن نفترق إلى أن نلتقى فى الليل :

ـ الطائف مدينة جميلة.

مادان ساروب
ت: حسن طلب

مابعد البنيوية.. ومابعد الحداثة أوجه الاتفاق والاختلاف*

قدَّم البنيويون ومابعد البنيويين فى الأعوام الثلاثين الأخيرة أو نحوها، إسهامات بالغة الأهمية للفهم الإنسانى فقد أنتج كل من **ليفي شتراوس، ولاكان وديريدا وفوكو وديلوز وليوتار** مجموعة من الأعمال المؤثرة. وعلى الرغم من أن البنيوية ومابعد البنيوية تختلفان اختلافاً بعيداً ـ فالنظرية الأخيرة لا تستخدم علم اللغة البنيوى فى عملها ـ فإن هناك بعض أوجه الشبه بينهما: فالطريقتان كلتاهما تقومان بمهام نقدية.

هناك أولاً **نقد الذات الإنسانية**. ويشير مصطلح **الذات** Subject. إلى شىء مختلف تماماً عن المصطلح المألوف بدرجة أكبر: الفرد Individual. إن المصطلح الأخير يعود إلى عصر النهضة، ويفترض أن الإنسان قوة حرة مفكرة؛ وأن ما يقوم به من عمليات فكرية غير مشروط بالظروف التاريخية أو الثقافية. وهذه النظرة إلى العقل عبَّر عنها **ديكارت** فى عمله الفلسفى، ولنتأمل هذه العبارة: **أنا أفكر إذن أنا موجود**. إن «أنا» **ديكارت** تزعم أنها كاملة الوعى، ومن ثم فهى عارفة بذاتها، إنها ليست مجرد «أنا» مستقلة ولكنها أيضاً متسقة Coherent. أما التفكير فى منطقة نفسانية أخرى مناقضة للوعى، فلم يكن مما يسمح به الخيال. إن **ديكارت** يقدم لنا فى عمله راوية Narrator يتخيل أنه ينطق من غير أن يكون فى اللحظة نفسها منطوقاً.

ولقد أطلق البنيوى البارز **ليفي شتراوس** على الذات الإنسانية – التى هى مركز الوجود ـ اسم : طفل الفلسفة المدلل، ونصَّ على أن الغاية القصوى للعلوم الإنسانية ليست فى تعيين الإنسان، بل هى فى إلغائه،

(*) هذه ترجمة لنص مقدمة الكتاب الذى صدر فى لندن عام ١٩٨٨ تحت عنوان: (دليل تمهيدى لما بعد الحداثة وما بعد البنيوية).

وقد أصبح هذا هو شعار البنيوية. لقد ألغى فيلسوف اليسار البارز **لويس التوسير** الذات، وهو يقاوم المذهب الإرادى السارترى Sartrean Voluntarism عن طريق إعادة تأويل الماركسية على أنها نزعة لا إنسانية Anti-humanism نظرية.

ولئن كانت البنيوية قد مضت قدماً، فإن القراءة الجديدة للماركسية هى التى عجلت بذلك، بغض النظر عما أصاب البنيوية بسبب هذه القراءة من انحراف وتعثر. لقد حاول **التوسير** بعد أحداث ١٩٦٨ أن يعدِّل نظريته، ولكنه إجمالاً لم يطور عمله، وكانت النتيجة طمساً تدريجياً وفناءً للماركسية الألتوسيرية مع أواسط الس بعينيات.

أراد مابعد البنيويين، مثل **فوكو**، أن يفككوا المفاهيم Conceptionsالتى كنا إلى الآن نفهم الإنسان من خلالها. إن مصطلح «ذات» يساعدنا على أن نفكر فى الواقع الإنسانى باعتباره تركيباً Construction، باعتباره إنتاجاً للأنشطة الدالة الى تجمع بين كونها متميزة ثقافياً ولاواعية Unconscious فى عمومها. إن مقولة الذات تضع فكرة النفس Self المرادفة للوعى موضع الشك؛ إنها تبطل مركزية الوعى.

إذن يريد مابعد - البنيويين أيضا أن يلغوا الذات إلى حدٍّ يمكن معه أن يقال إن **ديريدا** و**فوكو** ليس لديهما «نظرية» عن الذات، ويستثنى **لاكان** الذى انقاد إلى «الذات» بسبب تكوينه الفلسفى الهيجلى، والتزامه بالتحليل النفسى. والذى لم تدركه معظم هذه النظريات، هو أن «البنية» و «الذات» مقولتان متواقفتان Interdependent(أى تتوقف إحداهما على الأخرى.) إن فكرة وجود بنية ثابتة إنما تعتمد فى الحقيقة على تمييز «الذات» عنها، ويستطيع المرء أن يرى كيف أن الهجوم الشامل على «الذات» قد جاء فى وقته المناسب، متجها أيضاً إلى دحض فكرة البنية.

وهناك ثانيا النقد الذى وجهته كل من البنيوية وما بعد البنيوية للنزعة التاريخية Historicism، ففكرة النمط العام فى التاريخ تجد لديهما نفوراً، وفى نقد **ليفى شتراوس** فى (العقل البرى The Savage Mind) **لسارتر** مثل شهير يهاجم فيه رأى سارتر فى المادية التاريخية وزعمه أن المجتمع الحالى أسمى من حضارات الماضى و هو يمضى حينئذ ليقول إن نظرة **سارتر** التاريخية للتاريخ ليست بالعمل المعرفى الصحيح. ولسوف نرى فى مناقشات لاحقة كيف أن **فوكو** قد كتب عن التاريخ بدون الأخذ بفكرة التقدم Progress، وكيف أن **ديريدا** يقول بأنه لا توجد للتاريخ نقطة نهاية.

وهناك ثالثاً **نقد المعنى**، فبينما كانت الفلسفة فى بريطانيا عميقة التأثر بنظريات اللغة فى أثناء السنوات الأولى من هذا القرن (وأنا أقصد عمل **فُتجنشتين** و**آير** وآخرين)، لم يكن الحال كذلك فى فرنسا. ويمكن القول أن البنيوية حققت إلى حدٍّ ما الدخول المؤجل للغة فى الفلسفة الفرنسية، وقد نتذكر كيف أن **سوسير** أكَّد التمييز بين الدال والمدلول، فالصورة الصوتية لكلمة (تفاحة) هى الدال، ومفهوم (التفاحة) هو المدلول، والعلاقة البنيوية بين الدال والمدلول تنشئ علامة لغوية،

ومن هذه جميعاً تتألف اللغة. والعلامة اللغوية تكون اعتباطية، وهذا يعنى انها تمثل شيئاً ما عن طريق الاتفاق والاستعمال الشائع، لا عن طريق الضرورة. وقد شدَّد سوسير على فكرة أن كل دال قد اكتسب قيمته السيمانطيقية (المعذبة Semantic) فقط بفضل موقعه الذى يتفاوت داخل بنية اللغة، وفى هذا التصور للعلامة يكون هناك توازن حرج بين الدال والمدلول.

إن المدلول فى مابعد البنيوية، بإرسال القول، قد تدلَّت منزلته بينما اصبح الدال هو المهيمن، ويعنى هذا أنه ليس هناك مطابقة جزء. بجزء One-to-one بين القضايا Propositions والواقع. يكتب لاكان مثلاً عن «الانزلاق المتواصل للمدلول تحت سطح الدال»، ويذهب الفيلسوف مابعد البنيوى ديريدا إلى ماهو أبعد، فيعتقد فى وجود منظومة من الدوال الطليقة، تكون نقية وبسيطة وبدون علاقة قابلة للتحديد مع أى مرجعيات خارج اللغة على الإطلاق.

وهناك رابعاً نقد الفلسفة. كتب التوسير فى عمله المبكر عن الممارسة «النظرية» وبرهن على أن الفلسفة الماركسية كانت علما وقد اقام تفرقة واضحة بين ماركس الشاب الذى كتب من خلال أيديولوجية هيجلية مثيرة للجدل، وبين ماركس الانضج الذى كان بفهمه للعمليات والمفاهيم الاقتصادية عالماً كبيراً. ويجب أن نسجل أن البنيويين حين نقلوا اللغة إلى قلب الفكر الفرنسى، فإن هذا قد تم بطريقة غير فلسفية، إنها طريقة تشابه تلك التى أخذ بها كونت ودوركايم فى وقت سابق.

أما وقد المحت إلى بعض أوجه الشبه والتواصل بين البنيوية ومابعد البنيوية، فإنى أود أن أذكر بعض السمات المميزة لما بعد البنيوية. ففى الوقت الذى ترى فيه البنيوية أن الحقيقة قائمة وراء نص ما، أو داخله، فإن مابعد البنيوية تبرز أهمية التفاعل بين القارئ والنص باعتباره يمثل الإنتاجية Productivity. إن القراءة ـ بتعبير آخر ـ قد فقدت مكانتها باعتبارها استهلاكاً سلبياً لإنتاج ما، لتصبح إنجازاً. إن مابعد البنيوية شديدة النقد لوحدة العلامة الثابتة (وجهة النظر السوسيرية)، وتتضمن الحركة الجديدة تحولاً من المدلول إلى الدال: ومن هنا ينشأ انحراف دائم على طريق الحقيقة التى فقدت أية وضعية شرعية أو صيغة نهائية Finality. لقد أنتج مابعد البنيويين أعمالاً فى نقد المفهوم الديكارتى التقليدى للذات المركزية Unitary Subject، الذات الخالقة Subject/ author باعتبارها منشأ الوعى ومصدر المعنى والحقيقة، وقد سيقت حجج على أن الذات الإنسانية لم تكن تملك وعياً موحداً لولا أن اللغة هى التى شكلت هذا الوعى. إن مابعد البنيوية تتضمن باختصار نقداً للميتافيزيقا، ولمفاهيم السببية والهوية والذات والحقيقة، وقد يبدو ذلك كله لأول وهلة صعباً وتجريدياً، ولكن هذه القضايا سيتم توضيحها فى الفصول التالية.

إن التواصل مابين البنيوية ومابعد البنيوية، لأعظم من ذلك الذى بين البنيوية والفينومينولوجيا، إلا أن هناك كثيراً من المفاجآت والتناقضات، فعالم التحليل النفسى الفرويدى لاكان قد درس هيجل، ومابعد البنيوى

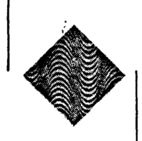
ديريدا، درس هوسرل وهيدجر درساً عميقاً؛ ودراسات فوكو التاريخية قد تأسست على الفروض المستخلصة من نيتشه.

إن النصف الأول من هذا الكتاب، هو تقديم للنظريات المختلفة والبيانات المتنافسة لزعماء مابعد البنيوية: جاك لاكان وجاك ديريدا وميشيل فوكو. لقد شارك هؤلاء المفكرون في حالة فلسفية متميزة متضاربة مع مفهوم البنية، ولكنها أيضا مضادة تماماً للعلم؛ وبشكل متطرف، لقد ارتابوا في مكانة العلم نفسه، وفي إمكانية الموضوعية لأية لغة خاصة بالوصف أو التحليل، ورفضوا الفروض المتضمنة في النموذج السوسيري لعلم اللغة، الذي تأسست عليه البنيوية، إن الموضوعات المفحوصة في الفصل الأول والثاني والثالث تشمل: التحليل النفسي، وطبيعة اللغة ودورها، والنفس والرغبة، والتفكيك، ويقظة العقل الأداتي، وتوسيع أجهزة الضبط الاجتماعي، والارتباط المتبادل بين المعرفة والسلطة.

في الفصل الرابع فحصت عمل الجيل الأحدث من ما بعد البنيويين، مثل جيل ديلوز وفيليكس جوتاري وجان فرانسوا ليوتار وآخرين (الفلاسفة الجدد). وبرهنت على أن كثيراً من الاعتقادات المميزة لما بعد البنيويين، إنما تعود بجذورها إلى فكر نيتشه. وفي الفصل الخامس فحصت أطروحة ليوتار عن الطبيعة المتغيرة للمعرفة في مجتمعات الكومبيوتر، وهو ذلك الذي يسميه الوضع ما بعد الحداثي POstmodern Condi-tion، وقد أعقب ذلك مناقشة حول الجدل الجاري عن مابعد الحداثة ونقدها لمشروع التنوير.



المهدى أخريف



توقيعات ببياض فاقع

حبر يحن الى قرائحنا العتيقة

حِبْرٌ يئنُّ

على الأصابع

لَوثَةٌ فى الكَفِّ

فى الكلمات

مِحبرةٌ تَسفُّ صدى الرُّفوف

تمطُّ عرش حروفها المتعاليات

بَيْنَ السطور

حِبْرٌ تكلَّس

فى يَدِ الخزَّاف

حِبْرٌ عارية متوحّدٌ

للمرّة الخمسين

تمتنع العَناوِن

فى انتظار رسالةٍ

مختومَةٍ بالدّمْع

مِنْ سافو

حِبْرٌ يُراوِدُ

مَطْلعًا

فِى بَال

جَدّ النّملْ

حِبر يئِنْ

علَى خَوَاءْ

بِبرودةٍ

وبدونِ بَرْقْ

وَلَدىّ قِرْدٌ قَارِئُ النّظراتْ

فوق الأغانى
وبغير إذن أبى الفرج
يتفقّدُ الشعراءَ
فى كَفّى
وَيجبِرُهم على التّوقيع
يَوميًا عَلَى جُمَلِ البياضْ.

حِبْرٌ يُزَوِّقه
لُعَابُ أنَامِلٍ مُتهتّكَةْ
فِى دَفتر اللاّ شىء.

حِبْرٌ يَرُشّ
عُيُونَنَا
بالرِّيش
والورق العَتِيدْ
يَفُضّنَا بِحُروفنا الخَرْساءِ

حِبْرٌ
جَفّ فِيهِ الخَطّ

وانسابَتِ

الأعضاءُ .

حِبْرٌ

يُوزّعُ (ابالمَجَانِ)

عَلَى مَراسِي النّثرِ

أرضعه

لأنسَى البحر والأسماءَ

يَكتبنى ويمحونى مِرَاراً

بالحَفيفِ

عَلَى الوَرَقْ .

حِبْرٌ تَقطّر

بالنشيج

وبالعَرَقْ

يَصِلُ انحِبَاسَ الصّوتِ

بالزّبَدِ الفسيح

فِي نَثْرِ ريلكّه .

يتثاءَبُ العنوانُ فَوْقَ

أريكَةٍ هَزّازةٍ

مِن شِعْرِكَ البَرْدانِ
ثَمّت أسطرٌ مَبهورةٌ
بالنّحتِ فى ظَهْرِ الغلافِ .
هُناكَ سَطرٌ دَاخَ بالتنقيح
سَطرٌ ضَاقَ بى
وبِلَفظِهِ المَجْرورِ .
سَطرٌ بَاهِتٌ فى الصَفّةِ الأخرى
يَتيهُ
بِرَنينهِ الطلّلَىّ
سَطرٌ فِى دِنَان الظّنّ
يَشْطَحُ بِالخَيالْ ...

....

سَطرٌ
يَجُرّ قَنَادِلاً مَنحُولةً
وفراخ لَفظٍ دَارِجٍ جنباً
الى جنب المطالع فى زِحَامِ
اللّغطِ وَجْهى طَالعٌ
مِنْ حلقةِ الواواتِ كاليَعْسُوبْ .

عَبَرتْ أخيراً **إخماتوفا**

وغُرابُ **بو**

وبناتُ طاغورٍ

عَبَرْنَ عَلَى قوافيّ

انتَظَرتُ مُرورَ **بيسوا**

بقَطيعهِ المنحولْ

لكنَّ **بيسوا**

تَدَثَرَبالغُبار وبالكَرى .

مُدُنٌ مُجنَّحة تَراءَتْ

كَانَ **بيسوا** يُرَقِّصُ نَثرَها

كالألُعْبانِ على حِبَالِ الرَّمز

وَيَبَدِّلُ الأقمار والساعاتِ

يُفضِي لِشُموعِ قُوطٍ أقْدَمينْ

بِغَرائبِ التَّنجيم كانت عَيْنُه

عَيْنُ المُنَجِّمِ وهى تَفْرِكُ فى خُفُوتٍ

أنجُمَ البَحْرِ القديمةَ فى قميصِهِ

تَحْتَ يَاقَةِ صَمْتهِ يتبتَلُ

الشُعَراءُ والزُهادُ ثمَّت دَفْتَرٌ

لَحِبةٍ وَ ثمّ قَيَاثِرٌ مغموسة في الدّمّ
أصبعه النّبيذي الضئيلْ
بدا يُرَفرف في الجحيم

وَ في العُيُونِ الزُّرْقِ
في الميناء
تنطفئ القواربُ والشّوَارِعُ والغناءْ
خَرِيرُ نَهْرِ التاج في قَمَرٍ
الخريف المُخْتَفي تَبْذُو الرُّموز
حَيِيَّةً تَتْرى الأغَاني مِنْ جَناحِ
فَراشَةٍ عَمْياءَ
يَحْذُوها النّدِيذُون اليَتَامى .

لشبونةٌ أخرى
تُرقّب شجوها
بنشيده البحريّ
أيّ الهرامسةِ الشّداةْ
سيشيدُ لي بَابَ المتاهة

للقصيدِ ؟

بل أيُّ نبّاش جليلٍ

تحت هذي الأسطر

الجوفاءِ يخلع عن قناعي

عَزْيَهُ الواقي

ويشحذ لي الزوابع في يَراعي

كَانَ پيسوا الآخِيرُ

يُضَاعِفُ الأنْدادَ في ظِلٍّ يَنُوءُ ....

ويَتَّقِي أنْدَادَهُ الجُدد القداسى

بالتَّنكُّرَ فيِ دَواوين الهجاءْ

وبِكَمٍّ بَذلته السّوادْ

وبخبرة الفانى

يُغَالِبُ سَكْرةً عَلِقَتْهُ

بأذيال المراثى

وَيَدُقُّ نَاقُوسَ الرَّمادْ

فؤاد قنديل

ابن الإشارة

ربما اندلع حريق فى الاسطبل دفع العشرات من الخيول الهائجة لتسرع بالفرار من النار المجتاحة. لم تكن خيولا حيوانية من لحم ودم، وإنما خيول من حديد، أشكال وألوان وأحجام، يتوالى اندفاعها المستعر لعبور الإشارة الخضراء. ثمة رعب فى عيون سائقيها الذين يخطفون النظرات من بعد للدائرة الضوئية.. يتمنى كل واحد وهو واجف القلب أن تظل خضراء حتى يتجاوزها، وبعد ذلك فلتحمر إلى الأبد.

نهر يتدفق بهذه الآلات المجنونة لتتجمع بعد لحظات قليلة فى بحيرة الإشارة.. قفز العسكرى المايسترو نافخًا صفارته، مشيرًا بالوقوف بينما سمح لقوافل أخرى فى المقابل كى تجرى وتتزاحم وتصرخ وتتلاطم وتنفث دخان غضبها من الانتظار الطويل واللهفة لمبارحة مستنقع الوقوف المستفز.

كنت أتمنى الإفلات منها، لكنها اصفرت بغتة وما لبثت أن احمرت مكشرة عن نظراتها لتهدد من يفكر فى متابعة السير. لو كانت السيدة التى أمامى أسرع قليلاً لعَبَرَت وعبرت فى إثرها. لقد تعودت إذا اقتربت من هذه المساحة الحرجة أن أركب السيارة التى أمامى وأندفع كما تندفع كل السيارات.

نفض الفوطة الصفراء بيده الطرية ولد أصفر صغير، وتقدم قافزًا إلى السيارات التى أوقفتها أمامه الإشارة. بعثر نظراته الخاطفة على الصف الأول. كان الشارع العريض يضم أربع سيارات تتساقط وتتقاطع على زجاجها الأمامى الواح من أشعة الشمس تنعكس على عينيه فتخفى عنه من بالداخل.

ترك الأولى فهى صغيرة وقذرة بدرجة لن يؤثر فيها مرور فوطته على زجاجها المبقع ولا لحم هيكلها الخشن والمخبوط

فى عدة مواضع مع احتمال أكيد بضآلة العائد.. الولد رغم صغره ومهما كان حديث العهد بهذا العمل لا يخلو من نظرة سديدة تعين عقله الأخضر على الاختيار. بعدها يندفع بسرعة توازى سرعة تغير الإشارة فى التقاط أكبر قدر من النقود من أيدى أصحاب السيارات.

أسرع إلى السيارة الفارهة التى تحتل مساحة كبيرة من عرض الشارع. دفع يده بالفوطة ليمسح زجاجها الأمامى، وفى نفس الوقت ألقى نظرة خاطفة على صاحب السيارة. لاحظ السيجار البنى الغليظ يتراقص على جانب فمه. جاءته الإشارة بإصبع واحد كى يبتعد.

أعاد الطلب بانحناءة من رأسه ونصف مسكنة وربع بسمة تتمنى وترجو أن يوافق على المسح. أشار له بيده السمينة أن يبتعد تمامًا عن السيارة.

طار الولد فحط على السيارة التالية. بيضاء نظيفة جدًا ولامعة، كأنها خرجت للتو من المصنع، تقودها سيدة حمراء لها شعر أصفر طليق تبدو عليها سيماء العز والرفاهية. تهز رأسها على إيقاع موسيقى. لم أتبين إذا كانت تصاحبها موسيقى تصدر عن مسجل السيارة أو أنها تدندن من تلقاء نفسها لتدفع عن روحها ملل الانتظار، أو لعلها سعيدة، والروح من فرط الرضا تغنى.

كانت تقف أمامى مباشرة. الولد يمسح لها زجاجها وهى تدندن.. ولم يحرم الصغير نفسه من النظر إلى وجه السيدة ولحمها الأرجوانى البض وعافيتها المتوهجة.. إنها لابد مختلفة عن أمه وكل نساء الحى الذى يقيم فيه ومختلفة أيضًا عن كل من رأى من نساء.

مد يده فأعطته نصف جنيه، دسه فى جيبه وأسرع إلى السيارة الرابعة. أشار له صاحبها بازدراء وقبل أن يصل إليه كى يبتعد.. فأسرع قافزًا إلى الصف الذى أقف وسطه. بدأ بالسيارة التى إلى يسارى. رأيته بوضوح وهو يدور حول السيارة. كان دقيق الملامح.. جميل الوجه لولا أنه كان متسخًا أشعث الشعر.. تغلغل فيه التراب والعرق والهباب.. كان يلبس قميصًا أكبر من مقاسه، تحته بنطلون ممزق لا يبلغ نصف ساقيه، بينما أصابع قدميه تبرز من فروة حذاء أسود، شبع جريًا وركلاً فى الكرات والحجارة.. لم يزد عن الثامنة أو التاسعة.. يتقافز بخفة ويهتز مع حركة يديه، وينفخ فى الزجاج بكل ما أوتى من أنفاس حتى يرى البقعة الضبابية الغائمة، فيمسحها ويلمع الزجاج ويعيد الكرة فى موضع آخر، وبعد كل مسحة يرسل نظرة إلى صاحب السيارة والسيدة التى تجلس إلى جواره، ليتأكد من أنهما راضيان عن عمله.

توقفت يده فجأة وتوقفت ملامحه وتيبست كل أعضاء بدنه الهزيل.. ما عاد فيه شىء يتحرك أو ينبض.. حى ميت..

استمر يصوب نظراته خلال الزجاج المغلق.. كان هناك ولدان وبنت، أكبرهم فى مثل عمره يلحسون الجيلاتى.. مضى

يتابعهم بانبهار شديد وهم يلحسون ويبتلعون الجيلاتى الذائب.. بكل حواسه يلحس معهم ويحاول أن يستنفر مخيلته ليتصور الطعم.. لكنه فيما يبدو لم يفلح فظل ينظر.

لم أستطع أن أسحب نظراتى لأتابع حركة الإشارة، كنت مشدودًا إلى عينيه اللتين كانتا مسرحًا لروحه الهائمة، تطير فى فضائهما عصافير الحرمان ويتوالى التحديق.. هل كان يحسب أن طول التحديق سوف يسحب له الجيلاتى من قرطاس البسكويت.. ربما جال بخاطره انه لو صبر قليلاً وتابع الجيلاتى الذى يتقطر فى الحلق جدولاً من حلاوة اسطورية لا قبل له بها ويتلقاها الأولاد بسعادة بالغة تتبدى على صفحات وجوههم فتنقشها بالبهجة والصحة والامتلاء والفرح.. ربما جال بخاطره انه لو صبر قليلاً قد يعطيه أحد الأولاد نصيبه أو تدعوه لذلك الأم أو الأب.

كانا مشغولين عنه، وأنا به مقيد، عيناى عليه لا تبرحانه أرمق بالإشفاق كل نظرة وحركة.. كان قد استولى علىّ ولا أملك الفكاك، وكانت عيناه بحيرتين من الرغبة الأسيانة والجوع، ولابد أن المرارة كانت تعتصره وتذيبه كما يذوب الجيلاتى فى حرارة الأفواه الصغيرة.

قرر أن يطور من أدواته فبسط كفيه على الزجاج ليشاركاه النظر، ووضع فمه على الزجاج علّه يستطيع أن يلمس هذا الجيلاتى ـ أو تسقط فى فيه خطأ نقطة من السائل المذاب.

نهض أحد الولدين وكان يرتدى قميصًا أصفر وبنطلونًا قصيرًا أخضر، وفوق رأسه قبعة حمراء. أخذ ينظر إلى الوجه المطل عليه من الخارج، من قلب النهار ذى الضوء الشاهق .الولد الآخر فوق كرسيه الإسفنجى يتقافز، والبنت تواصل بلسانها الملون لحس الكتلة الملونة الذائبة، صاحب الفوطة الصفراء يحدق فى الجميع.. يتابع الكائنات اللاهية الفرحانة ويحدق فى ألسنتهم الملونة بلون المانجو ولون الشيكولاتة.. واللبن والفراولة، لا يكاد يشعر بأشعة الشمس المتقدة.. ينظر كالمنوم فى ثبات وذهول.

الأولاد بالداخل يمدون أيديهم بقراطيس الجيلاتى فى اتجاهه، يركض عصفور قلبه النزق ويستعد للتحليق عبر الزجاج، يمد الولد لسانه ليرتوى بلحسة واحدة من الحلوى الملونة السائلة، لكن القراطيس قبل أن تصل إلى الزجاج الفاصل بينهم تعود مسرعة إلى الأفواه المفتوحة والألسنة المسنونة وسرعان ما يضحكون.

كأن رصاصة أطلقها الصياد فطارت العصافير المطمئنة التى كانت تحلم بالفضاء الجميل والحب.. أفلتت السيارة من بين يديه. كان كالغائب عن الوعى فأوشك على الوقوع.. تماسك ومضى يحدق فيها ساخطًا، كأنها سرقت منه ما هو أعز من الروح.

فى لحظة اندماجه مع مشهد الجيلاتى المصيرى الرائع خانته السيارة وتركته وحيدًا لا يبقى له إلا طعم الأشياء المرة التى عاش منذ ولد لا يعرف لسانه وبدنه وروحه غيرها.

أفاق على صراخ السيارات التى يقف فى طريقها. اضطرب. حار كيف يهرب من أمامها، كان مشغولاً بحاله ومرعوبًا من السيارات وآلات التنبيه التى هجمت عليه بقسوة لتفرى جسده وتدقه فى الأرض لتضاعف من حيرته وتزيد ضآلته وهوانه.

أخيرًا قفز إلى الرصيف واستند إلى الحائط وعيونه لا تزال معلقة بالسيارة التى خطفت قلبه.

تنبهت إلى زئير آلات التنبيه القادم من ورائى يصك سمعى بعنف..كنت قد غفلت تمامًا عن الإشارة ونسيت أنى أنتظرها بحرارة، كان مشهد الولد يوقفنى بين عينيه.

انطلقت بسيارتى دون أن تفارق خيالى صورته. حاولت أن أتصور ماذا فعل بعد ذهابنا..كنت أتمنى أن يصل إلىَّ كى أعوضه عن الجيلاتى الذى تعذب كثيرًا من أجله.

هل ظل مستندًا إلى الحائط ثم ما لبث أن ثقلت على بدنه النحيل صورة الأولاد فتساقط تدريجيًا إلى الأرض وجلس مقرفصًا يبكى بلا دموع وبلا صوت يواصل التحديق فى حنق إلى السيارة الهاربة؟ أم تراه تسلل إلى أقرب محل للجيلاتى بعد أن قاوم كل الأوامر الحديدية ذات المخالب والضرب المبرح الذى من المتوقع أن يحطم عظمات جسده الضاوى، ومضى فاشترى الجيلاتى وأدار ظهره لكل سيارات العالم التى تود لو يمسح زجاجها الملطخ وعكف يلحس الجيلاتى ويلون لسانه بمختلف الألوان.. ماذا تراه بالضبط فعل؟

عقلى يحدثنى أنه ترك كل هذا، ولم يفكر فى أى شىء ولم ينتظر انتهاء نهر السيارات المتدفق فى عنف وأسرع إلى السيارات التى تقف فى الإشارة من الجهة الأخرى ليواصل مسح الزجاج، ويمد يده ليأخذ أتعابه وينفض التراب عن الفوطة الصفراء بعد كل مسحة.



فؤاد طمان

عناقيد الغضب/ فصل الختام

يَمُرُّ الجنودُ على صفحةِ اللازَوَرْدِ..

على قمر غارق تحت ظل الحمامْ..

يمرّون عبْرَ الصحارى، وبين الجبالِ البعيدةِ،

فى ساحة الأمسِ.. فى ساحة الدّمِ والنارِ والرعدِ..

يمشون فى الساحلِ الناعمِ المترامى

من المجدِ حتى بقايا الخيامْ..

يجوزون خَطَّ الخنادقِ.. خط الزوالِ..

نداءَ الرفاقِ النيامْ..

وسيناءُ تشرقُ بالنور، خاليةً من حصون العدوّ،

وتبدو السماواتُ صافيةً..

ليس غيرُ الحمام الذى يقطع الآن قوسَ القناةِ،

ويعبرُ أفقَ النخيلِ..

وزيتونةٍ فرعُها فى الغمامْ..

- آن أن نستريحَ، وأن نتفيّأ ظِلّ السلامْ..

- أيها الجندُ: هذى الصحارى لها لغةٌ، فاسمعوا بوحها..

والرياح لها نُذُرٌ، حملتها النوارس مذعورةً..

والمعابدُ خلف التلال البعيدةِ، لا تحجب الآن أسرارها الأزليةَ..

والأنبياء يعودون جرحى من الشرقِ، تحت ستارِ الظلامْ..

- انهم مثلنا مُتعَبونَ..

وهم مثلنا يبحثون لأبنائهم عن فراشٍ دفىءٍ

وينبوع ماءٍ، ومرعى لحملانهم،

وسكونٍ جليلٍ وهم يذرفون الدموعَ،

وهم يضعون الزهورَ على شاهدٍ من رخامْ..

- ان أطفالهم يحلمونَ..

ولكن آباءهم يزرعون عناقيدَ حنظَلهم، من ضفافِ الفراتِ الى النيلِ..

يا أيها الجند: آن اذن أن تضجّ الأناشيدُ!

أو أن تسيروا على الحبْلِ، من حافةِ النهرِ حتى شطوطِ المُحالِ

وأن تسقطوا قبل لحنِ الختامْ!

يمرُّ الشهيدُ على لوحة الشرقِ..

يَرْبَدُّ وجهُ الشهيد ويهتفُ: يا مدنَ المِلْح يرحمك اللهُ..

من يحملُ الآن وردا لقبرى؟

ومن سيَهَدْ هِدْ رُوحى بأمِّ الكتابْ؟

ومن سيقود خطى القادمين مع الريح عَبْر الشعابْ؟

أيها البطلُ المستحمُّ بعطر الشهادةِ:

اغفر لنا موتةً بِتْنا دونما ثمنٍ، تحت حدِّ الحرابْ!

ـ هل تعودُ كما كنتَ؟

ـ يا سيدى: هل يعود الشبابْ؟

ولو أنى استعدتُ الفُتُوَّةَ: هل يرجع النَّيرَقُ القاطعُ الريحَ،

بين الهتاف الذى يتفجر فى الكونِ من كل نافذةٍ..

أخضراً.. أخضرا؟

هل تعود القلوبُ الجسورةُ..

وامرأةٌ من وميض البروقِ، إذا وعدتْ أنجزَتْ..

ووجوهُ الصحابْ؟!

ـ ما الذى يفعلُ الوارثون على مرتقى أورشليم؟

ـ يؤدون جِزْيَتَهمْ! يشترون الأمانَ لحملانهم من ذئاب المراعى..

ويستبدلون الحريرَ بما قد تبقى لهم من إباءْ..

يستميلون وحشاً ينام على حافة الكونِ،

كيلا يزيل ممالكهم (فهى من ورقٍ.. وتراب.. وماء)

- ان مملكتى لا تزولُ.. فلا تتركوا الوارثين يقولون عنا!

ولا تمنعونى فتى يتلقى اللواءَ

الذى يخرج الآن من ألق النار مثل الشهابْ.

- رويدَكَ.. ها نحن فوق التلال نراهم

وهم يدخلون شباك الوعول. وهم يخرجون من الزمن

العربىّ. وهم يلهثون سُدىً.. ثم يهوون فوق شطوط

السرابْ!

- فلتعذنى بطَلٌ،

وبندٍ تخفُّ الصحارى اليهِ؟ إذا لمع البرقُ بين السحابْ؟

- لم أعُدْ مطمئنا لذاك الغمام الكذوبِ..

(ولكننى قادمٌ ذات يومٍ مع السيلِ!)

لا أعِدُ الآن إلا بحلم يعاودنى.. ودمى.. وفؤادٍ جسورٍ،

ولحنٍ يطلّ كوجه أبى من بعيد، ويمضى..

(فألهث كى أستعيدَ سُدىً بعضَ إيقاعه)

وسؤالٍ قديم.. قديم.. بغير جوابْ..

لم أعُدْ مطمئنا لتلك الصحارى المميتةِ،

لكننى مطمئنٌ لصوتى القديم.. وصورٍ أخَبِّؤه تحت هذى

القبابْ!

ـ هل ستنشد أنشودتى؟

ـ آهِ، معذرةً.. لم يعد يذكر العابرون هديرَ أناشيدنا!

لم تعد تبعث النارَ من تحت هذا الرمادِ..

النشيدُ يلطّخه الوارثونَ.. فأسلكَ عليكَ الجوادَ الجموحَ،

إلى أن أوارىَ ألحانهُ السرْمَديّةَ هذا الترابُ..

ـ هل سأبعثُ فى ليلةِ العُرْسِ؟

يا سيدى: لست أملكُ أنَ أعِدَ الآنَ.

فالبيدُ ليست تبوحُ! وبينى وبين المجَرَاتِ ذاك الضبابُ..

لم نسدّ الطريقَ على قاتليكَ، فعادوا لكى يقتلوكَ..

لكيلا تَهُبَّ مع الريحِ..

كيلا يشقَّ الصهيلُ سهوبَ الغيابُ!

تَمُرُّ الصغيراتُ فى أرَج الفُلِّ.. يقطفْنَ توتاً من الغصَنِ..

يقفزن خلف اليمام إلى شَفَق الحُلْمِ..

تمضى ابنتاى إلى ألَق البحر، بين البنات..

يشيّدْنَ قصرا من الرملِ!

فى الشط بعضُ الرذاذِ، ورائحة اليودِ، والأغنياتُ

وأرجوحة من طيورِ الأصيلُ..

وقلبىَ يلهثُ خلف ابنتىَّ اللتين تهيمان بالماءِ..

هذا هو الموج يجتاحُ قصريهما،

كى أعودَ ـ كما كنتُ ـ للطفلتين الدليلُ..

- هل سنسبح في المدّ والجزْرِ

ان عرفنا عن المد والجزر ما قالت الريحُ..

ما قاله القمرُ المتواري وراء النخيلْ..

- هل أصدّق ما قال لي الماءُ؟

- لا بأسَ.. لكن حذارِ فقد يكذبُ الماءُ أو يستبيحُ الذي شيدتِ فوق الرمالِ!

- لماذا تمانع في أن نزور نزيهاً وزوجتَه في الجليلْ؟

- قد نزور الجليلَ، ولكننا لا نزال بعيدَيْن عنها..

المسافةُ بيني وبين الجليلِ

كتلك التي تفصلُ البَحرَ عن شُرُفاتِ السماءِ..

وتلك التي تفصل الأمّ عن قاتلٍ لفتاها القتيلْ..

الجليلْ! الجليلْ!

ان بيني وبين الجليل الدماءَ..

وبينك أنت وبين بناتِ نزيهِ مدىً من سعيرٍ، وعاصفةٌ من رياح السَّمُومِ!

....

ويا امرأةً من رمادِ الفصولِ:

مواعيدُنا نَزَقٌ لن يطولَ..

وفي الأفق شمسٌ هي الآن آذنةٌ بالأفولْ؟

ربيع الصبروت

قصتان



حيـــاة

حينما أعلنت رفضـهـا، خلال استدارة إلى الجهـة الأخرى والابتـعاد قليلاً، لم تعن رفضـه، بل لكى يتم الأمر على مهل ويحدث ما لابد من حدوثه.. هكذا عن قناعة ورضى، استدار هو الآخر وصعد إلى رفيقه القابع فى الأعالى .

مناوشة صغيرة ، واستدار . نقر خفيف ، ثم هجوم واصطفاق أجنحة ، وأصوات زاعقة ، أحدهما يصعد لأعلى ، والثانى يندفع لأسفل فيحدث الاصطدام المخيف ، وتعقبه مناورة جديدة تتخللها نظرات خاطفة لأسفل حيث هى تدور فى عشها على شاطىء الترعة ، ترقب ما تسفر عنه المعركة التى احتدمت ، وبدت القوة والشراسة تسيطران على كل حركة ، ومن بين الأفرع ، هنا وهناك ، أطلت أعناق مشدودة تتابع انقضاضات حادة وريش يتطاير ثم هوى أحدهما ، بينما انغرس الآخر فوقه لا يمهله .. عمل سريع بالمنقار وتمزيق بالأظافر ، فيما كانت هى قد هيأت المرقد بالقش المنتقى ، ومسحت على ريشها بالمنقار المدرب، مسحات متوالية ومتجاورة للتنشيط ، كان أحدهما قد استسلم تماما فصاح الآخر من مكان المعركة التى شهدت انتصاره ، وسار تيهًا صوبها .. رفعت رأسها ورمقته ، ثم وسعت بخطوتين فى المرقد ، وقد تحولت الأصوات الفزعة الآتية من بين الأغصان القريبة والشجر البعيد إلى هدهدات موقعة وخافتة .. وهو إذ وقف أمامها منفوش الريش، أحنت رأسها، وارتفع ريش الذيل عاليًا، ثم سكنت وهو يقفز..

فى انتظار الريح

الواقف واقف، والنائم نائم، من شهور أو سنين.. كل يوم ألمح وجودها وأنا أعبر الطريق. هضبة مقتطعة من جبل بنتوءاتها وتعرجاتها، باصفرارها المنطفىء وقتامة عشبها الجاف.. أجساد منتصبة عالية، أعناقها ممدودة تخترق الفضاء وتلوك بتؤدة، تلوك لا تتوقف، وأجساد على الأرض بأعناق طويلة مثل خراطيم مكن الرى، وهى أيضًا تلوك لا تتوقف، والعيون الواسعة مفتوحة أو مغمضة لا تبين.. جمال ونوق لا طعام أمامها ولا حبال توثقها، وأبدًا لا تتحرك من مكانها. يأتى الرجل السمين بجلابيته البيضاء المتسخة، يجتاز حاجز الخشب الفاصل بينها وبين نصبة خشبية لها حائط واحد من الخشب، يحمل حافة سقف خشب، وحافته الثانية يحملها ثلاثة أعمدة خشب تتدلى منه خطاطيف حديد، وبجانب الحائط الخشبى الوحيد آلة فرم كهربية..

يقف الرجل يطل على الرءوس، ثم يسحب واحدًا ويمضى،و هى فى مضغها وصمتها لا تهتم، ولا ترى ما يحدث فى الناحية الأخرى، سوى لحظة مرور الناقة المأخوذة أو الجمل وهو مطهم بالورق الملون وحوله الصبية يصيحون..

تنظر رءوس الواقفة من فوق الحاجز، وتنظر الباركة من شق صغير، ثم لا يحدث شىء.. كأنما ريح عبر قمة الجبل، أو نسمة مرت على السفح..

كل أربعاء، يؤخذ راس، حتى يصير المتبقى ثلاثة، فيغيب الرجل أسبوعًا ويعود بالعشرات، يسحبها إلى حيث تنتظر.. تدور بأعناقها الفارغة تتأمل الأحجار المسكونة حولها، مفتوحة فيها فتحات مختبئة بضلف خشب، تلف الأعناق جميعها بعيون مفتوحة للحظات يطير الذباب ثم تنسحب وتتكوم مرهقة فيحط الذباب. يحط فى عمق صمت ساج لا يتبدد...



عبد الله أبو هيف *

استعادة الموروث السردى فى الكتابة الروائية فى تونس

تكاد الرواية العربية فى تونس أن تكون أكثر التجارب الروائية والقصصية العربية الحديثة استعادة للموروث السردى التقليدى، فى الكتابة الروائية بالعربية وبالفرنسية معاً. وأختار فى هذه المقالة ثلاثة نماذج مكتوبة فى أوقات متباعدة، وتنتمى لعدة أجيال، هم محمود المسعدى (مواليد ١٩١١) فى روايته «حدث أبو هريرة.. قال» (١٩٧٢)، وعز الدين المدنى (مواليد ١٩٣٨) فى نصه الروائى والقصصى «من حكايات هذا الزمان» (١٩٨٢)، ومحمد عزيزة (مواليد ١٩٤٠) فى نصه الروائى والقصصى المكتوب بالفرنسية «البحار والاسطرلاب» (١٩٨٥) وفى إطار التعريف بهذا الاتجاه السائد فى الرواية العربية فى تونس، أكتفى بعرض نقدى اكل نموذج، ثم ثم أجمل ملاحظاتى فى شكل خاتمة.

١ - «حدث أبو هريرة.. قال».

محمود المسعدى روائى من كبار الأدباء العرب فى العصر الحديث، ولد بتازركة فى تونس فى سنة ١٩١١، وتخرج من المدرسة الصادقية وجامعة السوربون، وأسس بكتاباته السردية والحكائية لمدرسة فريدة فى القصة العربية الحديثة، وكان دوره فى تطوير الكتابة الروائية العربية كبيراً باتجاه تأصيلها من تقاليدها المستمرة، وأشرف فيما بين عامى ١٩٤٣ و ١٩٤٧ على مجلة «المباحث»، وقد تقلد حتى مطلع الثمانينيات مسئوليات عدة فى السياسة والتربية والثقافة فى وزارة التربية الوطنية ووزارة الثقافة ورئيس المجلس النيابى، بالإضافة إلى مسئولياته فى منظمة اليونسكو. ومن أشهر

* ناقد سورى

مؤلفات محمود المسعدى الروائية والمسرحية: «السد» و «مولد النسيان» و «حدث أبو هريرة.. قال» غير اننا نتوقف عند الرواية الأهم فى كتابة محمود المسعدى «حدث أبو هريرة.. قال»، وهى نص روائى ظهر فى مطلع السبعينيات، بينما تشير مقدمة المسعدى لروايته، انه كتب هذا النص قبل زمن : «هذا كتاب كتبته منذ أحقاب، حين كنت أروم أن أفتح لى مسلكاً إلى كيانى الإنسانى واقضى حجاً إلى موطنى المفقود: وفاء حنين إلى الذات الجوهر الفرد، وتوليداً للعشرة من معدن الوحشة، وإشهاداً على أن تاج الكيان مركب من العشق والفناء». ثم ظهرت الرواية فى عدة طبعات، وافتتحت بها سلسلة «عيون المعاصرة»، على «ان هذه الرواية من أقوى نصوص ادبنا العربى المعاصر وعلى انها تجربة فريدة فى الكتابة». أما ما كتب عن «حدث أبو هريرة.. قال» فهو كثير وعميق وجاد، باقلام افضل النقاد العرب فى تونس وبعض البلدان العربية الأخرى.

قدم محمود المسعدى روايته «حدث أبو هريرة.. قال» بكلمة قال فيها: «وإن هذا الكتاب كالصوت أو كالصيحة فى واد به حاجة إلى مايرد صداه، ويسرى فيه خلجة الحياة فقد كتبت أكثره فى الليل، جعلته دعائى للصباح واستوفيته ولما يتنفس الفجر».

وكان المسعدى قد أهدى نصه الروائى على النحو التالى:

«إلى أبى رحمه الله

الذى رتلت معه صباى على أنغام القرآن وترجيع الحديث، مما لم أكن افهمه طفلاً، ولكنى صغت من إيقاعه منذ الصغر لحن حياة، وربانى على أن الوجود الكريم مغامرة طهارة، جزاؤها طمانينة النفس الراضية فى عالم أسمى فلسمى، وفى أثناء ذلك كله علمنى بإيمانه سبيل إيمانى». والحق، ان رواية «حدث ابو هريرة.. قال» قصة حوار طويل مع النفس الملفعة بإيمانها، ثم لاتلبث ان توغل فى النجوى الدفاقة سبيلاً لوعى الذات وهى تستعيد وهج الأساليب التعبيرية من أصداء لغة القرآن الكريم والحديث الشريف، مما جعل الرواية بتعبير احد النقاد «كتابة متجذرة فى صميم التراث، تختبر فى جراة عجيبة طاقة اشكاله وأساليبه على أداء روح العصر، وهى نموذج من الإنشاء الفنى المبتكر، ورهان كبير على الثقافة العربية وقدرتها على الخلق الأصيل».

يوزع محمود المسعدى روايته إلى فاتحة وفصول سماها احاديث، تبدأ بحديث البعث الأول، وتنتهى بحديث البعث الآخر، وبينهما أحاديث المزح والجد والتعاون فى الخمر والقيامة والحس والوضع، والشوق والوحدة، والحق والباطل، والحاجة والطين والكلب والعدد، والجماعة والوحشة، والعمى والحمل والغيبة تطلب فلا تدرك، والهول والشيطان والحكمة والجهود.

ويضع المسعدى عبارة هى مفتاح للنص فى مطلع كل فصل. ففى مطلع فصل «حديث الطين» وردت عبارة الراهب الجرجانى: «قلت: وما أكمل العقل؟ قال: معرفة الإنسان بقدرته». وتصدر فصل حديث الهول عبارتان، هما قول ابن عبد ربه: «إذا كان الموت راصداً فالطمانينة حمق»، وقول عمر الخيام: «وا مصابى من غد إن اقبلا، ورفاقى هامة تعوى بقاع».

ثم يسرد الراوى وجهة نظره فى أحداث ووقائع هى اقرب إلى منطوق الإخباريين والرواة العرب، كأن يبدأ فصل «حديث الحكمة» على النحو التالى:

«حدث **أبو هريرة** قال:

تهت فى بعض حياتى وضللت السبيل فكنت اضرب فى الطريق تطرحنى هذه إلى تلك، ولاغاية اطلب ولا أمل يحيى. وكان قد بدأ فىّ الشك فكنت اقبل على الشىء أو الأمر فلا يملكنى إلا ساعة، ثم يغور همى فيه وتنصرف نفسى إلى غيره... إلخ».

ومن الواضح، أن السرد الروائى فى «حدث أبو هريرة.. قال» سبيل إلى النجوى واستنطاق الذات التى تحضر فى الحكايات والأخبار والوقائع وعياً بالذات، وهذا ماجعل أحد النقاد يقول «أبو هريرة خطر على اطمئنانك يستنطقك بلا رحمة معناك بما يسلطه عليه من أسئلة قاسية تمس بأصول الحياة: الولادة والموت والدين والسياسة والحب فيرغمك مهما كان اعتقادك على معاودة فهمك لوجودك والتثبت فى صحة علائقك بنفسك وبالمجتمع وبالله وبالكون، وليس همه أن يقنعك برؤيته، بل أن يردك إلى نفسك عسى أن تضطلع واعياً بمصيرك فتكون إنساناً».

تطول فصول رواية «حدث **أبو هريرة**.. قال» وتقصر حسب الدلالة التى يريد أن يختبرها **المسعدى** فى احاديث **أبى هريرة** عن المعاناة الذاتية وطلب الحقيقة وفهم الوجود المستعصى على الفهم. وهكذا، نجد بعض الفصول قصيرة جداً، وعلى سبيل المثال، فإن فصل «حديث الشيطان» لا يتجاوز أسطراً أربعة، وهو يبدأ بكلمة مفتاح تدل على المحتوى مأخوذة من الحديث النبوى الشريف: «مامن أحد إلا وله شيطان».

أما نص «الفصل» فجاء فيه:

«حدث **ابن مسلمة السعدى** قال:

كان **أبو هريرة** كالماء يجرى. لم نقف له فى حياته على وقفة قط. كالمستعد إلى الرحيل لاينقضى عنه الرحيل».

إن قيمة رواية «حدث **أبو هريرة**.. قال» تنحصر فى جانبين، الجانب الأول هو مقدرتها التعبيرية والإنشائية الهائلة لتجربة وجودية ذاتية تفيض وعياً ينبثق من معاناة جرى تفريدها فى سرد ممتع مشوق، والجانب الثانى هو مقدرة **المسعدى** الفائقة على تأصيل السرد العربى والحكائية العربية التقليدية فى أشكال الرواية الحديثة، ويتفق النقاد العرب على أن **المسعدى** رفض أن ينقطع عن أصوله الثقافية ليغترب فى صياغات الغير، وأصر فى عناد شديد، وكاد يكون الوحيد حينئذ، ألا يتقدم فى العصر إلا مستمراً مع ذاتيته الحضارية فعاد إلى أعماق التراث، واستمد منه أعرق أشكال السرد عند العرب: «الحديث» أو «الخبر» لا ليقلده بروح سلفية عقيم، بل ليعيد اختراعه بقوة الذهن الحديث، وخلافاً لما وردت عليه الأحاديث فى التصانيف القديمة من ساذج النغم، وزعها **المسعدى** فى روايته حسبما تقتضيه أحدث أساليب البناء القصصى.

رواية «حدث أبو هريرة.. قال» نموذج طيب للتحديث القصصى والروائى، أما مؤلفها **المسعدى** فهو صاحب

المغـامرة الكبـرى فى التـحـديث اسـتناداً إلى الموروث السردى الدينى، إذ فتح الباب من أقصاه إلى أقصاه فى استعادة هذا الموروث سبيلاً لدفق تيار الوعى من خلال استعارة شعرية جذابة لرواية الأحداث ووجهة النظر.

٢ ـ من حكايات هذا الزمان:

عز الدين المدنى روائى ومسرحى كبير من تونس، ولد عـام ١٩٣٨، ودرس دراسة ذاتية، ثم التـحق بمعـاهد تونسيـة وفرنسية، ثم أصبح فى مطلع السبـعينيـات من أهم رجالات الثقافة العربية فى تونس. تقلد مسئوليات رئاسـة تحـرير عـدة صـحف ومـجـلات ثقـافيـة، وترأس إدارات ثقافية ومهرجانات، منها مهرجان قرطاج. وهو اليوم مستشار لوزير الثقافة فى تونس. بدأ الكتابة قاصاً ومسرحياً، وله فى هذين الفنين أكثر من عشرة كتب. ثم كتب الرواية، على طريقـة الكتـاب القـصـصى المفـتـوح، مستـعيـداً المقدرة الحكائية والسـردية العربيـة الموروثة، وجـرب هذا فى روايتـه «الإنسـان الصـفـر» فى مطلع السبعينيات، وطور أسلوبه الروائى فى كتابه الروائى «من حكايات هذا الزمـان» الذى نتناوله بالتـعـريف والتـحليل والنقد.

يعـد **عـز الديـن المدنى** من أوائل الروائيين العـرب الذين بحثوا عن صوت عربى متميز فى السرد، وكان قد نظّر لممارسته الروائية والإبداعية فى كتاب مـعروف اسمه «الأدب التـجريبى» دعا فيه إلى النهوض بتقـاليد السـرد العـــربى الذى يحــمل إمكانات هـائلة لخطاب روائى معـاصـر، والكتاب بمجمله نداء إلى المبدعين العرب فى مواجهة هيمنة تقاليد ثقافية غربية على حاضر الأدب العربى ومسـتقبله، وتوجـز كلمتـه التالية المعضلة: «ما الفـائدة فى أشكال لم تـهـيـمن على واقع ، ولاتكسب مـجتمعى»، ورأى أن الأشكال الفنية هى خلاصة كيفية نظرة الفنان والكاتب إلى الحياة والواقع. وهكذا، لابد من أشكال فنية عربية تستمر بالموروث وينابيعه الثرة لتصوغ من خلال تجربتها صوتها المتميز.

نشر كتاب **عز الدين المدنى** الروائى «من حكايات هذا الزمـان» فى سلسلة مـخـتـارة هى «عيون المعاصـرة» عـام ١٩٨٢، بينمـا هو مكتـوب عـام ١٩٧٨، ونشـر آنذاك مسلسلاً فى مجلة عربية بباريس. يعتمد **المدنى** الأدب الشـعـبى السـردى مـدخـلاً لوعى تاريخـى فى الأوضـاع الراهنة، ويكشف إهداء الرواية إلى مزج الواقع بالخيال:

«هذه حكايات نسـجناها فى أوقـات الفرح والغضب والأمل عن رواة أحرار النفس والخيال والفكر وهبوا لى شـيـئـاً من سداها وهم: **ابو الفضل مـحـمـد رجـاء فرحات، أبو محمد الزبير الطيب الصديقى، عثمان بن بحر، محمد بن عبد ربه، ابو البركات صاحب الطير، على بن عاشور القسنطينى**، صاحب المعالى **عبد الله السـتوكى المراكشى، ثـم الربـاطى، وعبدالقادر الجنابى** شاعر المشاكسة.. نفعنا الله بهم آمين».

ومن الـواضـح، أن **عز الدين المدنى** يتلاعب باسماء رفاقه الممثلين والمخرجين والأدباء والشعراء قاصداً إلى التأمل فى أحوال هذا الزمـان من خلال سـرد الحكايات

التى تؤلف كتاباً روائياً هو أسئلة فى المواطنة والسلطان والفساد الاجتماعى والسياسى.

تتوزع «من حكايات هذا الزمان» إلى الفصول التالية: حكاية الباب، حكاية العقاب، حكاية الجمل، الكتب المحروقة، سكان جزيرة المشتاق، حكاية الإنسان الضائع، صاحب الجيش خاسر الحرب والسلم، المهاجر الذى لم يهاجر، عيون الشمس، حكاية القنديل.

وهذه العناوين تشير إلى إحالات ثقافية لا تخفى من التاريخ السياسى والحضارى العربى لتؤلف الرواية بعد ذلك نقداً لمجتمع فى صورته التاريخية الراهنة. ولعل عرض فصل «صاحب الجيش خاسر الحرب والسلم» يكشف عن أسلوب عز الدين المدنى.

لقد بدأه على النحو التالى:

«يحكى، والعهدة على من حكى، أنه كان فى الدهر الغابر الزاهر، عهد الخليفة العباسى أبى العباس أحمد الملقب بالناصر لدين الله، وزير لم تشهد الدنيا أذكى منه فى أيام السلم، ولا أخبث منه فى أيام الحرب، لما له من الخبرة الكبيرة فى قيادة الجيوش، وحنكة لا قبلها ولابعدها حنكة فى وضع الخطط الحربية، وتجربة فريدة فى الفوز على الأعداء، وخداع فى المطالبة بالسلم ليلة اندلاع الحرب وفى إعداد الحرب ليلة انتصاب السلم!».

وبعد أن يعرض مجمل سيرة هذا الوزير الجنرال وآراء مؤيديه ومعارضيه حول سلطته المطلقة وهيمنته الزمانية، يورد حيلة أخرى للسرد الإخبارى عن أفعال الوزير الجنرال، يقول:

«نكتفى بهذا القدر من أقاويل المعترضين على الوزير الجنرال أبى يوسف، ولنعد إلى مخطوط «إذ بار الزمان بأخبار الخلفاء والوزراء والأعيان والجنرالات»، لنقدم إلى القارئ بعض المقتطفات التى تروى الوقائع والحروب والأحداث الجسام التى خاضها صاحب الجيش».

يعرض المدنى فى سبعة نصوص مآلاة السلطان الطاغية فى إجراءاته الظالمة على الشعب، ويتبدى رأى المدنى أكثر فى التعليق على الوقائع والنصوص، وليست كلها مما ينطبق على التاريخ وإن ماثلته. يذكر فى ملاحظة فى ختام الفصل:

«إن كتب التاريخ التى وصلت إلينا قد أفادتنا أن هولاكو قائد المغول قد دخل بغداد وقتل الخليفة وبذلك اقتلع الجذور.. جذور الدولة العباسية إلى الأبد. ومن المشروع لدينا أن نتساءل هل ثار الشعب على ذلك الوزير الكارثة فى الأيام الأخيرة من الخلافة العباسية؟ لا نعلم شيئاً من ذلك. وهل يستطيع أن يتحالف الضعيف مع القوى دون أن يطمع القوى فى الضعيف؟ كما فعل الوزير مع جنكيز خان. أسئلة كثيرة، لكن التاريخ لاينسى، ولن ينسى أحداً».

إن لغة عز الدين المدنى فى كتابه الروائى «من حكايات هذا الزمان» فخمة توغل فى قوة الإنشاء البلاغى التراثى بمهارة، لتنسرب منه إلى جسر التحديث. ولهذا وُصف أسلوب المدنى ولغته ضمن الاستقراء التراثى «فيعتوره حوار الذى يضيق ذرعاً بالتعابير المهيمنة على هموم الحاضر وهى من زخارف الماضى، فيحملها من

التركيب ما تتحمل، ويشك فى شرعيتها، ويهزأ منها بلا استئذان ثم يتجاوزها لتعابير حديثة».

إن ا. ـلوب المدنى يعيد صياغة التراث السردى بحساسية عصرية تعتمد على الإحالات الثقافية الدالة على بنية مجتمع وتفسخه وتناقضاته وهزاله، وهو سرد شديد الاتصال بالواقع والمتغيرات الاجتماعية. يكثر المدنى فى روايته من الجسور اللفظية اثناء السرد كأن يصل ما بين فكرة وأخرى، أو يقاطع فكرة أو يعارضها على سبيل كسر الإيهام ومخاطبة المتلقى مباشرة وإشراكه فى الشجن وفى تأويل الموضوع المعالج، وهو أسلوب طالما عولج باتساع فى السرد الأدبى كما عند الجاحظ وأبى حيان التوحيدى وغيرهما فى راوية المدنى، يتطور السرد التراثى الأدبى إلى رؤى منفتحة على الحياة العربية، فالرواية عند المدنى سبيله وسبيل متلقية إلى الوعى التاريخى. وجدير بالذكر أن غالبية نصوص المدنى المسرحية تستعيد التراث برؤى معاصرة مثل: «ثورة صاحب الحمار» و «ديوان ثورة الزنج» و «رحلة الحلاج» و «مولاى الحسن الحفصى» و «الغفران» و «تعازى فاطمية» و «الترييع والتدوير» و «الهلالية».

ومن خلال تقليب الموقف السياسى والاجتماعى، يخاطب المدنى متلقيه مستنداً إلى جلال الخطاب التراثى المسيطر على حافظة الناس ووجدانهم. وبهذا المعنى، يصح القول فى هذه الحكايات إنها تأمل فى معنى السلطان كما صرح بذلك المدنى نفسه، حين وجه النداء التالى:

«ياسادة يامادة
يدلنا ويدلكم على الخير والشهادة
إليكم حكايات متقلبة الأحوال
لم تكتب على نفس المنوال
نهجت أساليب القاصى والدانى
وأثارت معنى من أخطر المعانى
معنى السلطان
فى هذا الزمان».

غير أن المدنى لم يعمد إلى وضع حكاياته فى سياق واحد، بل نوّع فى أسلوبه، وابتعد عن الجدل السياسى والتفقه الاجتماعى مستعيناً بالسرد الأدبى والتاريخى على طلب الواقعية الملموسة.

رواية «من حكايات هذا الزمان» لعز الدين المدنى تجربة جريئة فى إدراج السرد التراثى فى رؤية معاصرة تفلح كثيراً فى ابتداع لغتها وأسلوبها، وهو يحمل موضوعه فعلاً للوعى التاريخى.

٣ - البحار والاسطرلاب:

وبالنسبة للروائيين الذين يكتبون بالفرنسية، يظهر هذا الاتجاه بجلاء فى أعمال غالبية الكتاب فى المغرب أمثال محمد عزيزة والطاهر بن جلون وكاتب ياسين وإدريس الشرايبى ومولود فرعون.

ونختار مثالاً لهم محمد عزيزة وروايته «البحار والاسطرلاب» التى تعد نموذجاً طيباً لاستعادة الموروث

السردى الفولكلورى. ومحمد عزيزة أديب من تونس يعايش مختلف أوجه النشاط الأدبى تفكيراً وممارسة، كما يشير إلى ذلك ناشرو سلسلة «عودة النص» التى عنيت بنقل آثار الروائيين المغاربة المكتوبة بالفرنسية إلى اللغة العربية. ولايزال كتابه الهام عن «العرب والمسرح»، على إيجازه، من أهم المصادر فى بابه.

ولمحمد عزيزة بحوث فى فنون الخط والتنمية الثقافية، وعدة مجموعات شعرية نذكر منها «أعمدة الشارات الصماء» و «كتاب الطقوس والإنشاء». وعلى وجه العموم، تمتزج فى كتابات محمد عزيزة الأدبية نزعة تأصيل الذات داخل معاناة الحداثة، وهو يكتب أحياناً تحت اسم مستعار هو «شمس النضير» وتشير الشهادات حول أدبه، إلى قيمته الكبيرة، فيقول سنغور عنه:

«إنه يبشر بالمذهب الإنسانى العربى للقرن الحادى والعشرين»، ويقول عنه جورجى أمادو: «إنه باحث مشهور لا فى العالم العربى فحسب، بل فى أوروبا أيضاً. كاتب استطاع بفضل أعماله حول الثقافة العربية أن يكتسب شهرة عالمية مستحقة».

أما رواية محمد عزيزة «البحار والاسطرلاب» فتقوم على استعادة دور الراوى العربى فى سرد الحكايات على الناس فى الأسواق، مازجاً بين الأدب الشعبى والتراث الرسمى والتاريخ حيث قراءة جديدة لقصة الطير البرنى «الطير اللى يغنى وجناح يرد عليه» وحكايات «جبل العنكبوت» و «ثورة الزنج» و «العودة إلى سمرقند».

ومن هذا التداخل، يستحضر الروائى مناخ الحكاية الشعبية وأفق التاريخ، ويحاور تراثاً عربياً وانسانياً من ابن رشد والأشعرى والتوحيدى وابن عربى وابن مقلة إلى جلجامش وبورخيس والمتنبى وجورج باتاى وجلال الدين الرومى ونيتشه وهنرى ميشو وغيرهم، ويصوغ بعد ذلك رؤية عن المبدع فى زمانه تحت وطأة الظرف التاريخى. وفى هذا الإطار، يصح رأى سنغور فى هذه الرواية، إذ يستمد محمد عزيزة الموضوع من الأصول العربية، كالحب الجنوبى على سبيل المثال، مثلما يقتبس من هذا التراث أبطال روايته كالطير البرنى والعنكبوت المقدس والخطاط والزنجى، ويحتفظ كذلك بالأسلوب حين يلتفت عن الحقيقة المبتذلة، ويعمّق النظر فى أصول الواقع ليتصور ماوراء الواقع مهتدياً فى ذلك بأسلوب ألف ليلة وليلة.

يبدأ محمد عزيزة روايته بعبارة تقول:

«ورد فى مخطوط من المخطوطات الفارسية القديمة عنوانه معبد النار، ما مفاده:

«كان فى إحدى مدارس شيراز اسطرلاب من نحاس صنع بشكل يستهوى الناظر فيستحيل عليه أن يحول عنه عينيه المبهورتين، فأمر الملك بإلقائه فى قاع البحر كى لا يحمل الناس على تجاهل العالم المحسوس والواقع الملموس».

ويعد وصف موجز للنحاس النائم فى أعماق البحر ودلالة الحكم القاسى الذى أصدره ملك شيراز قال الاسطرلاب: «انصت، سأروى لك حكايات عجيبة»..

وتشكل هذه الحكايات العجيبة مادة رواية **محمد عزيزة** «البحار والاسطرلاب» ففى الفصل الأول، وعنوانه «قراءة جديدة لقصة الطير البرنى» يروى **عزيزة** وقائع أو يوميات فريق من الفنيين السينمائيين وصلوا إلى قرية فأحدثوا اضطراباً كبيراً على حياتها ولم يكن فيها، ولا فى ضواحيها، فندق أو مطعم، فتوجب على سكانها أن يدبروا لهم المأوى والغداء، وكان الحوار مع أهل القرية حول الحكايات الشعبية المتداولة فى القرية. وهكذا تفوز قصة الطير البرنى بلا منازع. ثم يتوازى، على طريقة التوليف فى السينما، سرد مضمون الحكاية وسرد يوميات التصوير لهذه المجموعة السينمائية. أما المغزى فهو دلالات يضفيها على هيكل الحكاية القديمة وسط حالة التهيج التى عاشتها القرية مما يجعل مصير سكانها مجهولاً.

وفى الفصل الثانى من رواية «البحار والاسطرلاب» وعنوانه «جبل العنكبوت» يعرض **محمد عزيزة** لعمال فى ميدان كبير، ثم يختلط الوصف شيئاً فشيئاً مع الحكايات القديمة للعنكبوت المقدس والحاكم، ليبث نقد الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية التى يراها أساس مشكلات الناس، ويفعل عزيزة الفعل نفسه فى فصل «ثورة الزنج»، فثمة زنج دائماً، والمسألة تبدأ بمجرد انتفاضة تقوم بها عصابة من الحفاة العراة، ثلة من البؤساء يرهقهم العمل الشاق وتؤلمهم سوء المعاملة وسوء التغذية، والتنمية هى رواج أفكار هذه العصابة وشيوعها فى تنظيم، وتندرج فيه قوات عسكرية ومقاتلة على عجل، استعداداً للهجوم تحت لافتات تصحيح الأوضاع الخاطئة. وتكون خاتمة الفصل مقتطفات من يوميات رفيق، يؤكد فيها «أن الثورات غالباً ماتفشل، ولكنها لاتموت أبداً».

«وكان البحار يستمع مبهوراً إلى ما كان يحدّث به الاسطرلاب من حكايات حول السلطة والنفوذ. لقد أثرت فيه تلك الحكايات تأثيراً عميقاً. كان يستمع إليها فى شغف كبير، وكان فى نهاية كل واحدة منها يشعر بغصة. وأدرك الاسطرلاب مدى تأثره ومرارته فبدأ يروى له حكايات أخرى حتى يهدأ روعه..» يبدأ **محمد عزيزة** فصل «عيون المرآة» ببيت شعر **للمتنبى**:

فإن كانت الأجسام منا تباعدت

فــإن المدى بين القلوب قــريب

والفصل حوار موجه لأنديرا، هو نوع من النجوى مكتوب بلغة الشعر، يعزف فيه **عزيزة** على مفارقة الجسد والحياة، ليدخل بعد ذلك فى فصل الثأر عن فارس ضال يبحث عن شجاعته فى شمس تغيب إلى الأفق البعيد، سبب مسألته هو الغيرة بين خطاب عائشة الكثيرين، فقد فضلت عائشة ابن عمها، وجاء الزواج يختم قصة غرام طويلة وجميلة بين العشيقين، فأضمر الغريم حقداً شديداً، وإثر وليمة أسرفوا فيها فى شرب الخمرة، قتل زوج عائشة، فقررت أن تثأر فسارت إلى جنية جعلت مغارتها من جذوع غابة متحجرة، يتحول فيها الرجال إلى أصنام انتقاماً لموت زوجها الحبيب.

ثم قال الاسطرلاب: دعنى أحدثك، أيها الصديق، عن معاناة المخاض التى تسبق العمل الإبداعى ومايتولد عنه

من عظمة، استمع إلى قصة المغامرين الذين بذروا النجوم فى السماء، وهى قصة يشير إليها فصل الخطاط ونظيره، والخطاط هو ابن مقله ونظيره هو ماتشى به دلالات القصة المعاصرة. وابن مقله من بغداد، بدأ حياته محتسباً، ثم عين وزيراً سنة ١٩٢٨ ثم عزل من منصبه بعد أن كاد له صاحب الشرطة عدوه **محمود بن ياقوت**. وعاد إلى الحكم فى عهد الخليفة القاهر، ثم عزل ثانية وسجن وقطعت يده اليمنى. كان سياسياً وأديباً وعالماً، ولكنه اكتسب شهرته بوصفه خطاطاً، حيث وضع المعانى الأساسية للخط العربى التى استند إليها العديد من الخطاطين العرب قبل ظهور مدرسة الخط الثانية التى انشأها ابن البواب. لقد رأى **محمد عزيزة** فى سيرة ابن مقلة مثاراً لفهم أسرار العالم وعجائب الكون، ثم عمق معنى الكتابة التى يقوم بها كاتب رسام من خلال سرده لقصة موحية هى الأرض المجهولة والصورة الغريبة، وهى عن رسام حلم طيلة حياته باحتواء الحقيقة الجوهرية فى أحد رسومه، فلم يستطع فى النهاية إلا أن يرسم صورته هو على اللوحة. وفى فصل «اليوم الأخير من السنة الكبيسة»، ينطلق **محمد عزيزة** فى سرد حكاياته من عبارة **كولريدج**: «عندما طلع عليه الصبح زادت حكمته ولكن كبر حزنه»، والحكاية تبدأ من رجل يحلم بالسفر إلى هرار، وهو إقليم فى الحبشة، ثم يسترسل **عزيزة** فى الإنشاء اللغوى المتدفق عن محاصرة أحلام رجل الثقافة، ويكاد يكون الفصل برمته شعراً مفتوحاً على الحرية المهدورة فى حلم رجل مثقف تعفن من الانتظار أو تعفن الانتظار ذاته. إنه تعبير سريالى ينسرب بهدوء إلى الفصل الأخير وعنوانه «عودة إلى سمرقند»، ومفتاحه شعر المعرى:

رب لحد قد صار لحداً مراراً ضاحكاً من تزاحم الأضداد
ضجعة العيش رقدة يستريح الجسم فيها والعيش مثل السهاد

والفصل، بعد ذلك، عن حسناء البستونى وفارس الكبة، كيف ماتا وكيف ردُت الروح إليهما، أما المغزى فهو تأثيرها على وجدان الراوى المثقف، كيف يدخل السرد دائرة السحر وأرض التخييل ليثير إحساسنا بقوة الحكمة الباقية فى الشاعرية وفضاء التراث الشعبى الذى صار إلى معطى أساسى فى بناء الرواية الحديثة ورؤية الروائى المعاصر.

٤ ـ ملاحظات ختامية:

ماذا يستفاد من هذا العرض النقدى؟

من الواضح، أن استعادة الموروث السردى شاملة فى النماذج المعروضة (الفولكلورى عند **عزيزة** والدينى عند **المسعدى** والأدبى الإخبارى والحكائى عند **المدنى** وقد حولت هذه الاستعادة بناء الرواية إلى أنساق شديدة الخصوصية فى السرد والغرض وتنامى الفعلية، حتى ليحار المرء فى جنس هذه النصوص الروائية والقصصية (هل هى روايات أم قصص أم حكايات؟)، والأقرب للصحيح أن تسمى كتباً قصصية، لأن السرد فيها مفتوح على تجربة الشكل القصصى والروائى.

ومن الواضح، أن هؤلاء الكتاب الذين أنتجوا هذه النصوص القصصية والروائية يدركون حدود مغامراتهم

السردية فى بعث أشكال عربية حديثة موصولة بتقاليدها الأدبية (ولا يخفى هذا الأمر عند رائد مثل **محمود المسعدى**، مثلما جاهر به مجدد مثل **عز الدين المدنى** فى كتابه «الأدب التجريبى» كما أن **محمد عزيزة** شديد العناية بالتراث الشعبى لبلاده وبلدان العالم الثالث بحكم اتصاله بالثقافات الأفريقية (أثناء عمله باليونسكو بباريس).

تقدم هذه النصوص الروائية والقصصية، وهذا الاتجاه بعد ذلك، خبرة ثمينة لتعزيز أبحاث المبدع العربى بهويته القومية. ومن المفيد أن تدرس على نطاق واسع، ويتعمق أصيل.

ولعل مثل هذا البحث حافز لتأمل تجربة الرواية العربية فى استلهام الموروث السردى العربى فلا تزال كثرة من النقاد والمبدعين يستنكرون القيمة الإبداعية الثرة لهذا الموروث فى تحقيق الهوية وفى تحديث السرد فى الوقت نفسه. إن ثمة جدالاً واسعاً حول مؤيدى جدوى استخدام الموروث السردى العربى من جهة، ومعارضيه أو من لايرون جدوى لذلك الاستخدام من جهة أخرى. وهناك وثيقة هامة ظهرت باللغة العربية مؤخراً، وتكشف عن عمق هذا الجدال وسعته لدى النقاد والمبدعين العرب، هى أعمال «لقاء الروائيين العرب والفرنسيين» الذى أقيم بباريس عام ١٩٨٨، وجمع عدداً كبيراً من النقاد والروائيين العرب والفرنسيين، وقد ترجم الوثيقة وأعدها للنشر **إبراهيم العريس** تحت عنوان «الإبداع الروائى اليوم» (١٩٩٤).

ومن أسف، أن بعض المبدعين والنقاد العرب مثل **جورج طرابيشى** و **بدر الدين عرودكى** و **أحمد المدينى** يتوقفون عند حدود تسمية رواية، فيقررون أن لا رواية فى التراث العربى، «فالعرب أمة عبقرية فى تسمية الأشياء بأسمائها، ولو وجدت رواية لقالوا رواية»، وبالمقابل لاحظ مبدعون أخرون مثل **إدوار الخراط** أن «القضية ليست بالتسمية، لأن الرواية ليست بالضرورة منتوجاً عربياً مأخوذاً من الغرب، وليست بالضرورة تقليداً كاملاً أو استكمالاً لما بداه العرب القدماء، لأن الرواية ليست شكلاً ثابتاً أو موصوفاً، فهى شكل سردى متغير محدد بسمات وخصائص قابلة للتنظير، وقابلة للتطوير»، أو بتعبير **جمال الغيطانى** «لايوجد شكل ثابت للرواية».

لقد صرح **الغيطانى** من خلال تجربته فى استلهام الموروث السردى أنه «لايرمى إلى وضع تشريع روائى أو قانون للرواية، أو تغليب أشكال مسبقة من التراث، ولا يستنبط شكلاً من التراث العربى ليكتب به اليوم، ولكنه، منذ «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» (١٩٦٩)، «يؤسس على عناصر موجودة فى تراثه السردى، مثلما يؤسس آخرون على عناصر موجودة فى آداب أخرى، أو فى أنواع أخرى».

ولاشك أنه كان يرد على كثيرين يرون أن مثل هذه التجربة تتحرك فى النهاية فى أفق مغلق، لأنها سردية تضيق عن استيعاب اللحظة الحضارية الراهنة،وبحكم أصحاب هذا الرأى على دعوات التأصيل بحد ذاتها على أنها حرث فى فراغ، فالرواية ـ برأيهم ـ أمر أخر غير ذلك، وإننى أشير إلى مثل هذه الآراء لتحديد قيمة تجربة

استلهام الموروث السردى فى الرواية العربية فى تونس، فمن الواضح أن هذه التجربة أبعد بكثير من شكل سردى واحد، وعلينا أن ننظر عميقاً فى هذه الأشكال، ليس دفاعاً عن الهوية فحسب كما أوضحنا من قبل، بل رفعاً للظلم الذى لحق، ولايزال، بالثقافة العربية وأجناسها الأدبية النثرية والسردية، وكنت وضعت معجماً صغيراً لمصطلحات القصة العربية، انطلاقاً من دراستى لإشكالية علاقة القصة العربية الحديثة بالغرب، وتمحيصاً لحجم المؤثرات الأجنبية الغربية فى تكون الفن القصصى العربى الحديث وتشكله، ولحجم المكونات التراثية أيضاً، فى كتابى «القصة العربية الحديثة والغرب» (١٩٩٥).

من هنا، كانت القيمة الريادية الكبيرة لتجربة استلهام الموروث السردى فى الرواية العربية فى تونس. فعندما بدأ المسعدى التجربة فى الثلاثينيات، مطوراً جهود أسلافه أمثال **على باشا مبارك و محمد المويلحى**، كان يدرك معنى الهوية التى تنهض على تأصيل التعبير الأدبى فى بيئته ومجتمعه ولغته، من خلال تقاليده الايصالية والجمالية والسردية على وجه الخصوص إزاء جنس الرواية.

ليس جهد الريادة المسعدية قليلاً أو وحيداً، فقد شق طريقه فى تيار جارف فى تونس لدى **محمد عزيزة و عز الدين المدنى و فرج الحوار** وغيرهم من المجيدين، وخارج تونس لدى **إميل حبيبى و جمال الغيطانى و خيرى شلبى و مبارك ربيع و امين معلوف و سالم حميش** وغيرهم، والأهم لدى **نجيب محفوظ** منذ مطلع السبعينيات فى أعماله «حكايات حارتنا» (١٩٧٥) و «رأيت فيما يرى النائم» (١٩٨٢) و «ليالى ألف ليلة» (١٩٨٢) و «حديث الصباح والمساء» (١٩٨٧) و «أصداء السيرة الذاتية» (١٩٩٦) على وجه الخصوص.

دمشق



انحناء

فى زمان الصبا..
كنت أعشقُ نخَل الحقولِ..
يلوّح للشمس بالكبرياء،
كنت أعشق ذاك الشموخ،
وذاك الضياء..
كنتُ أدمن نفخ الصبابة شعراً
بناى المساء
.. ..
وكنت أغنى متى شئتُ..
حين يطيب الغناء
أنا الآن مبتئسٌ، حائرٌ..
كيفَ أخرج من صدر ناى المساءِ الأهازيج؟
تسألنى!
من علم النخل فى حقلنا الإنحناء؟

عبداللطيف زيدان

ست البؤس والشقاء



كلما رآها تتجرد من ملابسها أمامه؛ كان كأنما يراها لأول مرة! بل إنه فى كل ليلة يطلب منها أن تفعل ذلك. ولم تكن تتضايق، بل العكس من ذلك. كانت تغمرها سعادة هائلة وهو يطريها ويلامس أجزاء جسدها بوله شديد! البلدة كلها تتحدث عنها وعن جمالها الفتان. قال بعضهم: إنها أول امرأة تظهر فى هذه البلاد العقيمة، وإن ما عداها أشباه نسوة أو بين بين! كلهن يحاولن تقليدها، والتشبه بها.. كم من واحدة حاولت خداع الرجال وسرعان ما يكتشفون أن ضفائر الشعر مستعارة، وأن الأجزاء البارزة فى أجسامهن عبارة عن ندف من القطن..

لما فقدت زوجيها السابقين؛ قالت: إنها لن تتزوج قبل أعوام لكنها تزوجت بعد مراسم الدفن مباشرة، وتعجب الجميع من أمر زواجها الثالث لقد كان الرجل غريباً عن البلدة، غبى الطلعة، قبيح الهيئة إلى حد أنهم خلطوا بينه وبين أحد الثيران الموجودة عند رجل عجوز. زاد من تعجبهم انها كانت تطاوعه فى كل شيء.. أقسموا أنه أهانها وسرق نقودها وباع أرضها؛ لكنها لم تنبس ببنت شفه... ورغم علامات الحزن التى كست وجهها منذ أمد بعيد؛ فإنها كانت تتعمد رسم ابتسامة الرضا حينما يسألها أحد المعجبين عن أحوال زواجها.

قالت إحدى جاراتها: إنها عملت كوة صغيرة فى جدار المنزل الذى يفصل بينهما. وهى تعلم سر موت الزوجين السابقين..

توقفت كل من شوقية بنت فراج، وسعدية زوجة الحسنين عن غسيل الأوانى وهما على شاطئ الترعة، وأنصتتا باهتمام...

قالت الجارة: إننى رأيت زوجها الأول بعين رأسى وهو يضاجعها، وكلما يظن أن الأمر قد انتهى؛ داعبته ولاطفته بطريقة عجيبة؛ فيبدأ من جديد! وكنت أذهب لقضاء شئونى، وأعاود النظر، فإذا هما كما كانا ـ مدة يومين كاملين ـ حتى

استلقى على ظهره ومات!

وهنا سألت شوقية ببلاهة شديدة:

- ولماذا يتعب الرجال هكذا وهم الذين يأتون إلينا بأرجلهم؟!

- سوف تجربين ذلك حينما تتزوجين! لكننى نسيت أن أقول لكم: إن الزوج الثانى كان لئيماً، ويعرف كيف يدخر مجهوده... لكنه فى النهاية لم يستطع أن يرحم نفسه هو الآخر!

كانت المقابر تعج بأهل البلدة وهم يدفنون زوجها الثالث... وتعجب الجميع حينما شاهدوا أولادها ينتحبون عليه؛ فقد كان مثل السابقين يضربهم بالأقدام فى بطونهم، كما أنه اخترع طريقة حديثة لقطع أجزاء من أقفيتهم، ومضغها عوضاً عن «اللبان»!.

وانتهت مراسم الجنازة، ومضت دهور. وتعاقبت الأيام... وتوقعت النسوة أن يشاهدن عجوزًا فى الغابرين، وأن جسدها قد ترهل،...، لكن الرجال الذين رأوها أكبروها، وأقسموا أنها مسحورة!

تعمد كثيرون أن يقوموا بزيارات مصطنعة ليتأكدوا من احتفاظها بجمالها... وحيكت الشائعات عن سر هذا الجمال... ولما انصبت الأفكار فى المجرى الأخلاقى؛ عقد كبارهم اجتماعًا توصلوا فى نهايته إلى ضرورة تزويجها لأى رجل... وقامت بينهم مشاحنات ومصادمات... وانتهت الغلبة لرجل يشبه الثور هو الآخر... وأعلن زواجه رسميًا، وتبنيه لأبنائها.

كان الذين يؤيدونه يختلفون إليها للحصول على بعض القبلات.. وهو يغض الطرف عن ذلك.. طالما ظل زوجًا لها!

ومرت دهور، وتعاقبت الأيام... علم بأمرها أهالى البلاد المجاورة وغير المجاورة.. قرر كبارهم أن ينظموا الليالى الصادحة؛ حتى يأتى أعيان البلدان... جاءت الوفود ونصبت الخيام وارتفعت البنايات...

قال يوسف «البقال» وهو يحدث جاره وصديقه موسى الدخاخنى:

- إننى طيلة أعوامى التسع مائة؛ لم أبع شايًا ولا بيضًا بما يوازى هذين اليومين!

- إنها بركاتها... ألم تكن تبغضها لأنها رفضت أباك زوجًا لها بعد وفاة أمك؟!

- يا لها من أيام.. كان هذا منذ ثلاثمئة عام.. على أية حال.. أين كنت بالأمس؟ لقد سهر الوافدون حتى الفجر، ورقصوا رقصات عجيبة.. أما الشيء المضحك حقًا فهو تلك الأغنية التى تغنوا بها خصيصًا لها... كانت لكنتهم تبعث على السخرية.

- أنا صاحب هذه الأغنية.. وقد كنت أطوف ببعضهم فى البلدة؛ لأحدثهم عن خفايا جمالها.

- وطبعا قلت لهم حكايتك القديمة..... إن إمك قريبة لها، وكانتا تلعبان سويًا،......

- طبعًا طبعًا!

- يالك من شاعر نصاب.. إن أمك ماتت الشهر الماضى، وعمرها مائتان وخمسون عامًا فقط!

- لو أن البلدة تركت لى أمرها لحققتُ ثروات طائلة، ولنعم الجميع معى!... مرق بعض الأطفال بجوارهم وهم يتحدثون عن ذوى الشعور الصفراء والعيون الزرقاء الذين يتسللون إلى مخدعها ويأخذون قطعًا من لحمها ويضعون قطعًا أخرى مكانها.. وأقسم أصغرهم أنه رأى واحدًا منهم يكشط صدرها بآلة مخصوصة ويستبدل به كرة اسفنجية!

وقال أوسطهم: إنه شاهد واحدًا من هؤلاء يعطى نقودًا لأحد أبنائها ليتمكن من الانفراد بها!

وقال أكبرهم: إنه سيمر وقت غير طويل، وتصبح هى ليست هى.. فلج الأولاد بالضحك...

... ومرت دهور، وتعاقبت الأيام... وأقام الذى كشط صدرها بيتاً زجاجيًا، ليحميها من ندف الثلج المتساقط.. وأخذت الفتيات الحسان تتراقصن ذات اليمين وذات الشمال، ووزعت المشروبات والمأكولات بالمجان فى البداية، ثم بعد ذلك بسعر رمزى، ثم ... وازداد عدد الرواد.

وأقام الذى قطع قطعًا من لحمها بيتًا مماثلاً، وبيعت التذاكر وأجريت المسابقات.

مرق الأطفال مرة أخرى بجوار يوسف البقال وقد غالبه النعاس. فقال أوسطهم: لقد انصرف الناس عن بلدتنا أتعلمون لماذا؟

قال أصغرهم: لقد أصبح بيتها خربًا، ولا غنى عن قصر مهيب يعيد لها سمعتها، ولكن لا توجد نقود.

وقال أكبرهم: لا... إنها ماتت.. ولقد سمعت أبى يقول: إنه دخل عليها خلسة فوجدها ميتة!.

الكل يعلم ذلك لكنهم لا يتكلمون.

فقال أوسطهم: فعلاً.. لقد سمعت خالى يقول: إن رائحتها عفنة لا تطاق، ولذلك يحاولون نثر البخور، ورشها بماء الورد كل يوم ولكن هيهات!

فقال الجميع: تعالوا نصرخ ونقول.. إنها ميتة.. ولنجعلها أغنية الموسم!

ومرت دهور وتعاقبت الأيام.. وبينما الناس نيام؛ تثاءب موسى الدخاخنى وهو يقول ليوسف البقال:

- لم يعد يأتى إلينا أحد سوى حملة الكتب والأقلام.

- لم أعد أبيع شايًا ولا بيضًا، ...، مثلما كنت عندما توقف الزمان!

- حملة الأقلام هم الذين يعرفون سرها.. هل حقا ماتت؟

- صه؟ إنها لم تغادر البيت.. ولو كانت ماتت لدفنوها فى المقابر..

تأوه الجالسون. وقال قائل منهم:- قالوا لنا أنها لا تموت؛ فلابد ألا تموت!

- مرق الأطفال بجوارهم وهم يلعبون ويتسامرون.. اقسم احد الأولاد انهم لم يشاهدوهم، وانهم يتكلمون وهم نيام، وأن حالهم هذا تجاوز مئات السنين. قاموا بالقاء حفنة من التراب على وجوهم. استمروا فى حديثهم وكأن شيئًا لم يكن. ضحك الأطفال بشدة حينما شاهدوا التراب وقد كسا وجه الدخاخنى شاعر البلدة، وكل وجوه الجالسين وهم يفتحون أفواههم باستمرار.

قال أصغرهم: هؤلاء الناس خلقوا ليتكلموا.

وقال أوسطهم: بل خلقوا لنقذفهم بالتراب.

وقال أكبرهم: قال عمى: إنه شاهد من جديد ذوى العيون الزرقاء. وكانوا يمسكون هذه المرة بفخذ من فخذيها بعد أن نشروه بالمنشار. ولما رآه عبد السميع ابو العينين واقفًا؛ صرفه بحزم، وقال له؛ إنهم سيصلحون من شأنه ويعيدونه. وتوعده إن هو أفشى السر!

قال أوسطهم: إن أبى يقول؛ إن سبب البلاء هو عبد السميع ابو العينين. فلا احد يعلم إلى اى صف يعمل هو وأبناؤه.

وقال أصغرهم: إن خالى يقول: إن عبد السميع هذا جاء إلى هنا منذ أمد بعيد.. وهو لا يموت أبدًا.. السر فى ذلك انه يذهب إلي المقابر كل يوم، ليأكل لحوم الميتين.. حتى ولو كانوا إخوانه. وإن السبيل الوحيد لمصادقته هو أن تذهب إليه وفى يدك رغيف مخضب بدماء عرض من الأعراض: بعد هتكه!

وقال أكبرهم: قال أبى؛ إذا أردت أن تصبح كبيرًا فصادق عبدالسميع ابو العينين، أو اعطه نقودًا كثيرة مثلما يفعل ذوو الشعور الصفراء.

وقال أوسطهم: ترى كم لبثت هى فى بيتها، وكم لبثنا نحن على هذا الحال؟

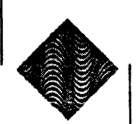
قال أصغرهم: لبثنا آلاف السنين!



تصحيح

تعتذر مجلة (إبداع) عن الخطأ غير المقصود الذى وقع فى اسم الدكتورة ابتهاج الحسامى استاذة اللغة الفرنسية ووكيلة كلية الآداب بجامعة حلوان ، وذلك فى الموضوع المنشور فى العدد الماضى ضمن ملف الفرانكفونية المصرية بعنوان (الثقافة الفرنسية فى مصر)

جرجس شكرى



المسرحية

المشهد الأول

نحتاج حديقةً تظهر مرّةً واحدةً

وخشبة مسرح سوداء

سنفتح نحن نافذةً واطئةً

يتسلل منها الزوج وهو يحمل بعض الزهور السامة

آخر الليل

يملأ بها المزهريات الوهمية ويشكّل فضاء المسرح

يبتسم لزوجته

التى هى فى انتظاره تصنع أطفالاً من الشيكولاته

المرّة

وتأكل رؤوسهم

فقط يهدهُد هو أطفالها ويرقصان

حينئذ تظهر الحديقة وتملأ النافذة

وهنا

يأمر المخرج السماء أنْ تمطر..

المشهد الثانى

يصعد المشاهدون إلى خشبة المسرح

يتقاسمون الأطفال والزهور السامة

والزوجان مازالا يرقصان

تعلو الموسيقى بقوةٍ

ويهبط الستار على المشاهدين

المشهد الثالث

حين يعود هؤلاء إلى منازلهم

سيمتنع الأزواج عن معاشرة زوجاتهم

ويحترفون البكاء

ناجى الشناوى

بنفسجة ليست شاحبة



انبوب طويل رفيع معلق يتناقص قطرة.. قطرة.. فى وريد ضعيف فى ذراع شاحبة إلى درجة البياض، وسلك كهربى ينقل اثر النبض الضعيف البطىء إلى مونيتور فوق المنضدة المجاورة وانبوب رفيع يخترق فتحة الأنف ليمد الجسد المسجى بلا حراك - إلا رعشة أحيانًا - بالهواء!!

وزهرة بنفسجية وحيدة! أضعها كل يوم فوق الوسادة تكاد تلمس خصلة الشعر الفاحمة.

وأنا امنع دمعة من الانحدار - جالسًا - فوق الكرسى المعدنى. تملأ أذنى أصوات النفس الواهية ونبضات المونيتور، والرعشة المفاجئة للجسد المسجى أمامى على سرير ابيض وغطاء ابيض وجسد شاحب إلى درجة البياض إلا من هالات زرق حول العيون المغمضة والتى طالما برقت.

المس كفها يجاهد أن ينقبض على أصابعى فأرتعش فتخنقنى غصة! وأحبس دمعتى ثانية ونهنهتى.

يغشى عينىّ بياض الأغطية والجسد والسرير وتذوب كل الألوان المحيطة إلى سواد وتأتى الشمس بضوء رمادى باهت من خلال الشباك الطويل.

تهتز الخصلة السوداء فأرى الحياة تدب فى العيون المغمضة وترتعش الأصابع ثانية، وتميل بوجهها إلى فاريت على خدها. أسحب البنفسجة من فوق الوسادة، أمررها على أنفها فيرتعش، أضعها فى كفها واقبلها.

تقبض كفها برفق على الزهرة وأصابعى!!

تهف الستارة فأراها راكضة في ثوبها الهفهاف، البنفسجى بكل ألوان البنفسج وشعرها الأسود، وتكشف أشعة الشمس المقابلة لها عن تفاصيل محببة في جسدها، فتنتشى روحى وتفارقنى الغصة.

أهمس في أذنها: أحبك.

أسمع: غَنِّ!!

أدندن: ما فيش غير النجوم سهرت

ولا غير القمر ناضر

ولا غير الشجر يهمس

ولا غير النسيم عابر...

يتلاشى الجسد في الفضاء.. ويدها تلوح!!

أفيق على برودة في يدى، وبنفسجة ذابلة، وصفارة المونيتور ودبيب أقدام وكلام مبهم، أتوه وأقبل جبينها ولا أوقف تيار دمع منهمر.



سعد الدين حسن

أشجار تنمو على هواها



١ـ بنات

البنات الصغيرات على الجسر يمرحن، يرفعن جلابيبهن الطويلة فى أسنانهن ويحجلن، من بين أقدامهن ذرات التراب تتطاير فأعطس، تتطاير، أعطس ، بين الجسر والترعة اقف جوار هذه التويجة البيضاء الممتلئ قلبها بغبار البنات وأعطس،..... لو كانت لك ابنة تحجل معهن الآن....، وظللت أحدق فيهن وأعطس..

٢ ـ أحتراق

لا مفر، لابد لواحد فينا أن يحترق، البنت رفيقته لما رأتنى أحبتنى وزهزهت لوجودى، واحببتها وزهزهت لوجودها ولابد لواحد فينا أن يحترق، أنا أحبه، وهو لا يحبنى، والبنت لم تعد تحب محل قربه، كان محروماً، وكنت محروماً، والبنت زهزهت لوجودى، هو ينفق عليها، وأنا لا أنفق عليها، قلبى خاف، والبنت خافت وطافت بضلوعى، ولا بد لواحدٍ فينا أن يحترق، أنا اخشى الكلام، وهو يخشى الكلام، والبنت لا تخشى الكلام، والصبّ يفضحه لسانه، ولابد لواحدٍ فينا أن يحترق.

٣ ـ الظل

امتلات الحديقة من كل زوجين اثنين، والآكف تعانقت، رفعت كفى إلى أعلى، استقر ظلها بجوار قدمى الممددة إلى أمام وقد ارتسم فى الأرض على هيئة زهرة مكتملة تنتظر الندى، رحت اتأمل خط العمر، ولم انتبه إلا حين مر من أمامى رجل وامرأة وداسا على كفى.

٤ ـ العشاء الأخير

لم يلتفت لى ولم يتحدث معى كعادته كلما زرته فى بيته وانطلقنا معًا، أنا إلى اى مكان وهو إلى عمله، طوال الطريق لم

أر وجهه الحميم، وكان حميمًا أثناء العشاء، حين نزلنا من الباص فى المحطة الأخيرة، مددت يدى بالسلام، فأخفى وجهه، وبقوة أعمق من الموت، طعننى....

٥ ـ أفق

باقصى ما فى ساقى من قوة كأننى سأطير، من خلفى كلاب تنبحنى، وأمامى فى الأفق قصر عجيب، تبدل الطريق المسفلت وتبدلت على جانبيه الحدائق إلى حافة قاتلة لنهير مخيف.

باقصى ما فى ساقى من قوة كأننى سأطير، من خلفى فى الظلمة ريش كثيف يرف وما من طيور، فقط ثمة رجل فى ملامح هولاكو فى يمينه سيف وفى شماله شعلة يصرخ «لن اقتصد فى الشر»، وأمامى امراة لاوجه لها تنادينى باسمى وتقترب، تبتعد، تقترب، كأنها العد التنازلى للموت.

باقصى ما فى ساقى من قوة كأننى سأطير، من خلفى هجست صوتًا، هاتف يهتف لى «يابنى اجلس، هاهنا فى هدوء ولا تخف»، صرخت «إنى خائف».

فكرر كلماته بصرامة «يابنى اجلس هاهنا فى هدوء ولا تخف». فجلست مادأ يدىّ فى شكل صليب وجسدى كله يختلج، بغتة، حطت يمامة خضراء على يدى ظانة أن يدى غصن شجرة، طارت وعادت وفى منقارها حفنة من القش المتقصف، وحفنة، وحفنة، وجعلت تبنى عشاً على يدى، لحيظة باضت فى العش طارت. فيما جسدى كله ما يزال يختلج.

٦. تشظ

استلقيت على جنبى ووجهى للحائط نائمًا نومة الجنين، وظللت أضرب بيدى اليمنى، على رجلى محاولاً إفراغ رأسى من كل ما بها، لحيظة واستلقيت على ظهرى عاقدا يداى على صدرى نائمًا نومة الملك، وظللت أعد من واحد لعشرين ،لحيظة واستلقيت على صدرى دافنًا وجهى فى الوسادة نائمًا نومة المختفى، وظللت أجرى ويجرى، أجرى ويجرى، محاولاً الإمساك بظله لكن هيهات، لحيظة، وجلست مقرفصاً ابحلق فى الحائط حتى الصباح.

٧. العلم

... وإذا بى أمام بيت ما، شفاف وصغير، فوق جبل ما، وقفت أتابع الموج إذ يصطدم بالصخور، آتياً من البحر وإلى البحر يعود، فيما الريح العاتية من خلفى تتواصل بنافذة البيت فتصطفق بشدة.

اصطفانى المدى وجسدى النحيل يرتجف، فعقدت يدىّ على صدرى مثل عصفور ضم جناحيه من لسع البرد، وحين نظرت إلى هناك، رأيت «علما» اصطفاه المدى مثلى، يرفرف فوق الربوة المقابلة للبيت الشفاف شرق الصحراء، وفى منتصف العلم تماماً رجل ضخم الهيئة، تارة يمسك برأسه، وتارة يمسك بذيل ردائه المتطاير، والريح العاتية سادرة فى غيها فككت يداى وفردتهما بحذاء الجنبين فى حركة توازن فيما أنزل من فوق الجبل، فبدوت فى ملامح طائر ثابت الجناحين وأنا فى طريقى إلى الربوة العالية، بعد بضع خطوات تأملت الربوة جيداً....، لم يكن هناك ثمة علم على الإطلاق.

كمال الجويلى

فى أحدث معارض
الفنان فاروق حسنى

المساحات المتنامية فى لوحاته..
تستوعب طلاقة الانطباعية التجريدية

«ولـد فـاروق حـسنى بالإسكندرية حيث درس بكلية الفنون الجميلة وحصل على البكالوريوس عام ١٩٦٤ .. وتولى وهو فى سن مبكرة منصب مدير قصر الأنفوشى للثقافة الجماهيرية... ثم كان سفره إلى فرنسا فى نهاية الستينيات دافعا لتطوير إبداعه فى فن التصوير بعد أن كان مرتبطا بالموتيفات الاكاديمية.. فقد اتجه نحو التحرر الإبداعى مستلهما التجريدية..

ومنذ عام ١٩٧١ وحتى ٧٨ تولى فاروق حسنى منصب مدير المركز الثقافى المصرى بباريس.. وحصل عام ٧٢ على جائزة المهرجان الدولى للتصوير فى «كانيو سير ـ مير»..

وعندما عاد إلى مصر، وبعد إقامة قصيرة بالقاهرة عين عام ١٩٧٩ مديرًا مساعدًا ثم مديرًا للاكاديمية المصرية بروما.. وفى هذه الفترة كثرت المعارض التى قدمت أعماله.. ومنذ أن اختير وزيرا للثقافة عام ١٩٨٧ لم يستطع التوقف عن الإبداع التشكيلى، فعلى هامش الالتزامات والمسئوليات الرسمية العديدة نجح فى أن يقتنص وقتا لفنه وأن يستمر فى عرض لوحاته وتطوير إبداعه بطلاقة ملموسة...

وكان أول معرض لأعماله قبل سفره إلى الخارج بسنوات قد اقيم فى اتيليه الإسكندرية عام ١٩٦٨.. أما آخر معرض له قبل معرضه الذى أقيم مؤخرا فى قاعة «اكسترا» بالزمالك فقد كان فى قصر «اليـونسكو» بباريس بمناسبة مرور خمسين عامًا على إنشاء الأمم المتحدة، وقد كتب مقدمته الناقد العالمى جان لويجى روندى رئيس بينالى فينسيا الدولى الذى يعرف أعماله جيدًا»

من مقدمة كتالوج معرضه الأخير بالقاهرة»



لا تخطئ العين بصمة الفنان المصور **فاروق حسني**.. لكنها بصمة متحركة حية متطورة تحمل روح البحث والاستلهام والانطلاق نحو آفاق بلا ضفاف أو حدود فهي لا تقف عند مرحلة، ولا تتهيب التجريب ولا تعترف بالسكون الذى يؤدى إلى المحورية فالجمود...

نلمس هذا فى معرضه الأخير الذى أقيم بقاعة «إكسترا» على نيل الزمالك، فقد أضاف إلى تجريداته وفى عدد قليل من اللوحات، لمسات ولمحات من عناصر «**الكولاج**»، وضعها بدقة شديدة داخل التكوين الكلى للوحة لتوحى وترمز إلى مكان أو تاريخ أو فكرة، دون أن تطغى على التعبير التجريدى للعمل كله.. وهى تجربة محسوبة سوف نتبين مداها فى أعماله القادمة، سواء كانت ستستمر أو تذوب وتتلاشى فى سياق طلاقته التجريدية..

فى هذا المعرض وضحت تماما الإرهاصات السابقة لتأثير البيئة الساحلية الثرية بطبيعتها الهادرة، على وجدان الفنان والتى بدأت مع مولده ونشأته.. تلك البيئة التى تركت بصمتها فوق قلب «**سيد درويش**» وألهمته روائعه الخالدة، كما تركت نفسى الأثر على شخصية «**محمود سعيد**» عاشق الجمال ومصوره المتمثل فى «**بنات بحرى**» وبانوراما الثغر بأضوائه البرونزية والأرجوانية فى حوارها مع الأزرق الفسيح المترامى وأمواجه المتجددة منذ الأزل...

ومنذ أن اختار **فاروق حسني** التجريد فى ساحاته الفسيحة وتجاوز موتيفاته الأكاديمية، فكأنما قد اختار الموسيقى معادلاً موضوعيا لألوانه وتشكيلاته التجريدية، فلوحاته تحمل الإيقاع النغمى، وألوان تلك اللوحات تشيع فيها هارمونية تعلو وتهبط تبعا لجيشان ومدى عنف أو هدوء ضربات فرشاته فوق مسطح «**التوال**» الأبيض... تماما كحركة الأمواج التى اكتنفت بصره وبصيرته منذ نعومة أظفاره، وفى متتاليات مستمرة لا تعرف ولا تعترف بالسكون.

ترتبط أعماله - فكريا - بنظريات **كاندينسكى وبول كلى** وآباء التجريد بكل فروعه وتحولاته ومراحله والذين احدثوا ثورة عارمة فى الفن منذ مطالع القرن العشرين وحتى نهايته التى توشك على الاكتمال..

ويحتاج هذا الاتجاه الحداثى المستقبلى من المتلقى إلى معرفة بتاريخ الفن واستعداد ومقدرة على تذوق إبداعات التشكيليين وسبر اغوارها واستكشاف معطياتها، إلى الحد الذى يمكن القول معه بأن المتذوق للعمل الفنى هو بدرجة ما شريك - تبعا لثقافته الفنية وإرهافه ورحابة مخيلته ومقدرته على الاستقبال - فى العمل الفنى..

تزداد الحاجة إلى ذلك بخاصة تجاه العمل التجريدى.. فهذه الأعمال فى نهاية الأمر تقدم حالات معنوية متعددة عند الفنان استطاع أن يترجمها على مسطح اللوحة بتقنيته الخاصة والذاتية.. فحين تتجمع الطاقة الإبداعية فى كيان الفنان تخرج الشحنة متدفقة وقد امتزجت فيها الخبرة مع اللحظة النفسية، كما يتداخل فيها الشعور مع اللاشعور، إلى حد أن الفنان بمجرد أن يفرغ من أدائه الإبداعى يتحول إلى متفرج يستقبل عمله بما يشبه الدهشة وكأن شيطانه هو الذى ابدعه أو شاركه فى إبداعه...

يتبلور هذا بشكل خاص عند التجريديين فى أعلى درجاته لأنهم لا يصورون المباشر أو الشخصى فى الطبيعة بل انهم عندما تطفو أمام بصائرهم الصور المختزنة مع الذكريات، يتحول الشريط إلى إيماءات بعيدة تماما عن الأصل ولكنها موحية به.. شريطة تلك الخبرة والصدق والقدرة على شمولية الحلم وآفاقه الرحيبة...

ويمكن تطبيق ذلك تمامًا على أعمال **فاروق حسنى** فى معرضه الأخير، فنحن نرى فى أعماله البحر ولا نراه.. ونرى الرمال ولا نراها وتخايلنا الصخور دون أن نلمسها...

بالتة **فاروق حسنى** تكونت من خلال مزاجه الخاص.. عناصرها الأولية تتفاعل وتشرد وتمارج بين الساخن والبارد قبل أن تسقط كالشهب أو الجليد على سطح اللوحة فيما يشبه الارتطام...

المجموعة اللونية التى تضم الأحمر الساخن، تضم نقيضه الأزرق البارد كذلك، تتحرك بينهما لمشتقاتهما بدرجاتها الثنائية والثلاثية العديدة وتسهم فى المعزوفة اللونية بتوازن شديد دقيق، إلى حد أن البعض يتصور أنه قد سبقتها فى تكوينها مرحلة من التصميم لضمان حبكتها.. لكن الحقيقة فى تصورنا انها تأتى بعفوية وتلقائية وخبرة مكتسبة متفاعلة مع الذات...

هذا هو الفارق بين التجريدى صاحب الأساس الاكاديمى الذى درس لغة الفن وأبجدياته ومفرداته وتركيباته وأصبح يكتب بالصورة المجردة أو غير المجردة، ومن خلال أى تيار أو مدرسة أو مذهب أو نظرية يشاء، ويرى نفسه من خلالها ـ وبين غيره من الفنانين

وقد لفت الأنظار فى أول معرض يقيمه بالقاهرة ـ وهو وزير للثقافة ـ انه عرض بورتريهاً لأحد الشخصيات رسمه بالقلم.. وقد رأيت ـ وقتها ـ أن هذه اللوحة الصغيرة هى الدليل على أن الدراسة الأكاديمية اشبه بجواز المرور إلى الانطلاق التعبيرى والتحرر القائم على أساس..

فقد حدث فى وقت ما فى حركتنا التشكيلية خلط شديد بين التأثيرات اللونية القائمة على قانون الصدفة والعشوائية، وبين العمل التجريدى المبنى على مقومات ودراسات، والذى لا يأتى من فراغ..

لوحات **فاروق حسنى** قائمة على الحوار... ليس بين الألوان فى تعبيريتها فقط وإيماءاتها التصويرية، ولكن من خلال الأصوات وإيقاعاتها المختلفة والمتعددة، فقد ارتبط التجريد هنا بالموسيقى فى حميمية وثيقة.. الصوت الرفيع والصوت العريض وما بينهما فى حوار تبادلى وإيقاعات تعنف أحيانا وتهدأ أحيانا، ويسلم بعضها إلى البعض الآخر فى إطار يشير إلى المؤثرات الأوركسترالية عند المتلقى.. فالذين أنشأوا التجريد دفعهم إليه ـ كما أتصور ـ ولعهم بالموسيقى.. حتى قيل بعد ذلك إن العين تسمع والأذن ترى، إشارة إلى تداخل الرؤى والإبداعات..

وإذا قلنا إن لوحات **فاروق حسنى** تحمل فى جانب من سماتها الحس والروح الانطباعية، فإننا لا نبتعد بذلك عن إطارها العام، فهو انطباعى بالفعل ولكن فى إطار حداثى متطور زمنياً وعصريا وهو التجريد... ويمكن أن نطلق عليه ـ ولو مجازا ـ التجريد الانطباعى.. والفارق بينه وبين الانطباعية أو التأثرية ـ التاريخية ـ أن التأثريين

اتجهوا إلى لمسة الضوء فوق سطوح الأشياء فى الطبيعة مباشرة ، وأن التجريدى الانطباعى ـ اتجه إلى مخزون الذات وإضاءات الومضة فى أعماقه، فسارع فى لحظة ما بين الوعى واللاوعى ـ من خلال ألوانه وفرشاته مندفعة مطوعة إلى مسطح اللوحة الاستقبالى المهيأ الأبيض..

تؤكد لوحاته الأخيرة مدى تأثير الممارسة الدءوبة فى أكتساب المزيد من التبلور ـ الذى لا تنتهى حدوده ـ نحو طلاقة التعبير..

ويبدو أن لوحاته الجديدة قد تمردت على المساحات الصغيرة فارتفعت قامة بعضها إلى ما يقارب المترين طولاً لتستوعب شحنة التعبير...

وقد سعدت بهذه الانطلاقة الجديدة الرحبة وأنا أتأمل لوحات معرضه الأخير، فقد تذكرت ملاحظة لى أبديتها منذ نحو ثمانى سنوات فى معرض سابق أقيم لأعماله فى قاعة السلام بالجزيرة، وقلت إن تلك اللوحات يمكن أن يزيد ويتسع عطاؤها وتأثيرها لو امتدت مساحتها إلى ما يشبه الجداريات...

أسعدنى ـ بوصفى ناقداً ـ أن هذا قد حدث مؤخراً بالفعل.. وأنه صدر عن الفنان ذاته...

هل يمكن أن نعيد القول بأن الناقد والفنان ـ أو العكس ـ هما وجهان لعملة واحدة...؟!



الانطباعية التجريدية

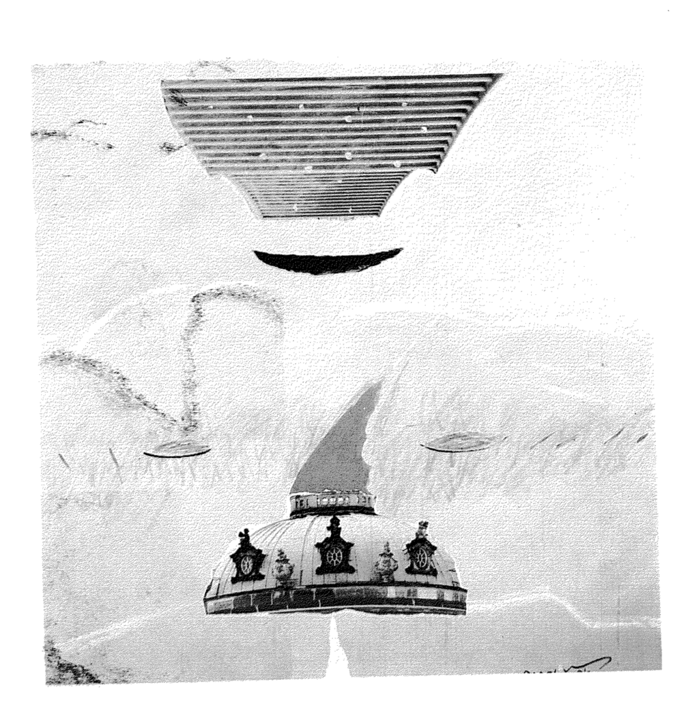
فى أحدث معارض

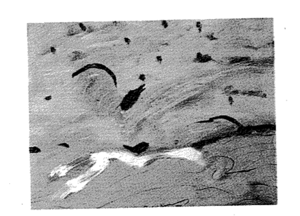
الفنان

فاروق حسنى











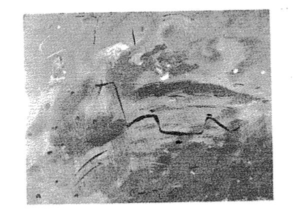






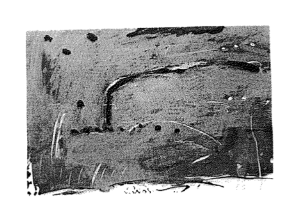






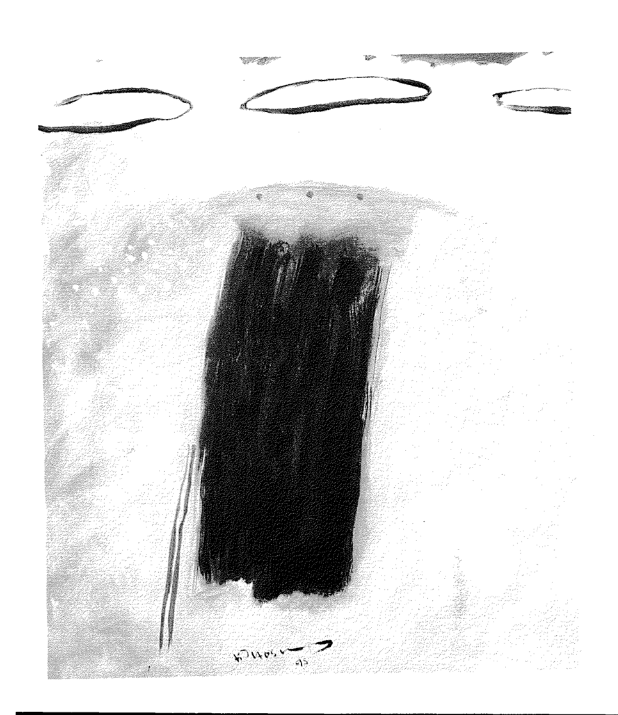








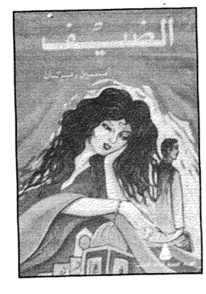




عبدالله خيرت

الضيف

رأيت الفنان امين ريان لأول مرة على سور الأزبكية، فى تلك الأيام السعيدة التى كانت الكتب الثمينة بأسعارها الرخيصة تعرض عليه وتفترش الرصيف النظيف، وكان يمكنك إذا اقتنيت أمهات الكتب بدراهم معدودة، أو حتى اكتفيت بمشاهدتها وحجزتها فى خيالك إلى أن يسعف الزمن، أن تتجول فى حديقة الأزبكية وسط بساط أخضر من العشب الندى أو تجلس فى ظل شجرة من أشجارها الوارفة وتسبح فى الأحلام كما هى عادة عشاق الفن والأدب.



وتكررت رؤيتى لهذا الرجل الذى كان دائما يجلس على مقعد صغير غير مريح وقد أدار ظهره للشارع وأمسك كتاباً باهت الغلاف غافلاً عما يدور حوله من صخب، وبسبب صداقتى الوثيقة فى تلك الأيام - وإلى الآن - لأبطال القصص الروسية الطيبين الذين كنا نراهم دائما متدثرين بمعاطفهم القديمة فى محاولة يائسة للتغلب على صقيع بطرسبورج، وكنا نلتقيهم وهم يجلسون قلقين أمام أطباق حساء الكرنب والبصل ويتبادلون عملات نقدية صغيرة لا قيمة لها.. بسبب هذه العلاقة بدا لى أمين ريان واحداً من هؤلاء الأصدقاء، وقدرت أنه يكتفى بمطالعة الكتاب بدل أن يشتريه.

ثم قرأت له - وأنا لا أعرفه - قصة قصيرة حصلت على المركز الثانى فى مسابقة نادى القصة الشهيرة، وتملكنى العجب من جراة هذا الكاتب وسباحته - وهو مايزال مبتدئاً - ضد التيار السائد؛ كانت القصة تحكى مأساة ضاحكة أخذ صاحبها يقصها فى حانة رخيصة وسط مجموعة صاخبة من السكارى، ولما كان بطل القصة قد ورط نفسه فأسرف فى الشرب دون ان ينتبه إلا أخيراً أنه مفلس، فقد أخذ ينصت بقدر ما يساعده عقله المضطرب لهذا الصعلوك حتى لا ينشغل بمشكلته الخاصة، ثم خطرت له فكرة فمال على اذن الصعلوك هامساً.. وإذا بالصعلوك يصيح:

«وماله.. احنا اخوات.. لما يبقى معاك ادفع.. يا ميشو.. يا ميشو.. حساب الأفندى ده عندى..

وأشار ميشو إلى سكير آخر ظن أنه هو المقصود.. فصاح الصعلوك مرة أخرى.

- هو ابن الصايعة ده افندى؟ بقولك الأفندى ده..»

وسبب دهشتى بل وإعجابى الشديد بهذه القصة ان شباب الكتاب الذين كانوا يتقدمون لمثل هذه المسابقات كانوا يحرصون على إفساد قصصهم بالوعظ والنصائح المباشرة، وكانت ثورة ٥٢ فى سنواتها الأولى فلم يكن يفوتهم أن يبشروا أيضا بالمستقبل السعيد الذى ينتظر جموع الشعب، كذلك فإن الذين كانوا يقيمون هذه القصص فى ذلك الوقت ويجيزونها كانوا من حماة التراث وحراس اللغة الرصينة مثل **محمود تيمور** و**عبدالحليم عبدالله**.. ولكن **امين ريان** لم يبال بكل هذا واختار الحانة الرخيصة مكانا لقصته، كما اختار هذه اللغة العامية البليغة التى رأينا نموذجا لها.

ولم أكن اعرف أننى اقيم على مرمى حجر من بيت هذا الفنان الرقيق فى شبرا إلا بعد أن التقيت صديقى الكاتب المسرحى **عبدالغنى داود** ودار الحديث حول تلك القصة فإذا به يأخذنى إليه.. وهكذا بدأت صداقتى لهذا الكاتب.. وكنا نجلس فى بيته مع غيرنا من الفنانين فنأنس بالحديث، ويأتى ذكر الشعر - وحسبك به مسامراً - فيطلب منى أن اقرأ شيئاً مما أحفظه.. ومجاملة لى كان يتحامل على كثير من الشعراء ومنهم **شوقى** ويزعم أن أحداً لا يستطيع أن يكتب بيتاً واحداً مما انشدت.. وكان هذا المديح ينطلى على فأحس بالفرح وكأننى صاحب الشعر.. ثم يأتى الدور عليه ليقرأ لنا فصلاً من رواية كان يكتبها فى تلك الأيام.. وكنا كلما قرأنا فصولاً من روايته تلك الفت نظره إلى انه يكتب ببطء شديد وأن عليه أن ينتهى من كتابتها ويعجل بنشرها.

ولكن الرواية التى كنا نقرؤها مخطوطة عام ١٩٦٥ لم تنشر إلا فى عام ١٩٩٥ أى بعد ثلاثين سنة أو يزيد، فكيف يدل علينا أولئك الشعراء الذين كانوا يفخرون بأنهم يكتبون القصيدة فى عام كامل؟

تلك هى رواية «الضيف» التى صدرت أخيراً، وسعدت بقراءتها لأنها أعادت ذكرى أيام الشباب التى تبدو لى الآن وهما، ولأنها كذلك تؤكد الطابع الخاص لهذا الكاتب وطريقته المتفردة ونظرته الضاحكة الباكية إلى الدنيا والناس، والتى كانت قصة صعلوك الحانة إرهاصاً مبكراً بها كما ذكرنا.

تبدأ الرواية - كما بدأت قصة القاهرة الجديدة **لنجيب محفوظ** -

من جامعة القاهرة فى بداية الخمسينيات، ويتوقع القارئ، والمكان محدد بهذه الدقة، أن يرى اساتذة جادين وطلاباً من اصحاب الطموح، وأن يستمع إلى مناقشات عميقة حول المستقبل المشرق الذى تتطلع إليه الأمة، ولكنه يجد بدلاً من ذلك عامل البوفيه محروس الذى لن يكف عن الكلام وتدخين الشيشة مع من يغويهم من الطلاب حتى آخر صفحات الرواية، ويجد عائشة تلك الطالبة التى تنوء بجسمها السمين وتكتفى بالجلوس فى البوفيه متحملة بصبر تحسد عليه سخرية الغادين والرائحين، ويجد كذلك سيد ضيف المتزوج بضغط جدته فى القرية من ست ابوها والمنجب منها ولداً، وهو يأتى إلى الجامعة فراراً من هذا العبء الذى القى عليه مبكراً، وهناك ايضا كوكب الطالبة المكافحة التى كان عليها أن تعيش مع عمها وبناته الجاهلات العوانس وترتدى ملابسهن غير المناسبة فتصبح اضحوكة.. ثم تتردد على المقصف بشكل دائم فتاة غامضة صارخة الجمال يتحلق حولها الطلاب والطالبات فى محاولة لكسب ودها.

فى هذا الجو العجيب تبدأ العلاقات فى التشابك بين الشخصيات، ويراقب الكاتب - مثلنا - ما يحدث دون أن يلوم أحداً أو يمدح أحداً، ودون أن يستهجن سلوكاً أو يحكم على تصرف.. وهذه قدرة غريبة على التحكم فى النفس؛ فالفنان لابد أن يكون عنده ما يقوله وإن لم يفصح عنه، أما أمين ريان فإنه يترك أبطاله يضطربون فى هذ ا العالم المضطرب، وكأن أحداً لا يراقبهم ولا يرصد تصرفاتهم ولا يحاسبهم على سلوكهم.

ولكن القراء - وأنا منهم - لا يقفون هذا الموقف من تلك الشخصيات، ولنأخذ مثلا تلك الفتاة الجميلة التى غزت المقصف وألهت الطلاب عن دروسهم وملأت قلوب الطالبات غيظا وحسداً.. إننا نعرف ونحن نتابع القراءة أنها ليست طالبة وإنما هى أم أحد الطلاب فى الجامعة، مات زوجها الباشا العجوز، فجاءت من بنى سويف فى الصعيد لتعيش مع ابنها فى القاهرة.. لا بأس بهذا؛ فكثير من الأمهات يفعلن ذلك، ولكن تلك الأم المتصابيه لا تقنع بالجلوس فى بيتها ورعاية ابنها وإنما تسبقه إلى الجامعة، ولأنها غير مشغولة بدروس فقد وجدت ضالتها فى المقصف حيث المجال متسع لمعابثة الشباب الذين يطرون جمالها، «والغوانى يغرهن الثناء» كما يقول شوقى الذى لا يحبه أمين ريان، ويضطر الابن أن يترك دروسه كذلك ليراقب نزوات أمه ويدخل معارك يضرب فيها ويهمل دروسه فيرسب وقد ساعد الحظ نعمة (الأم)؛ ففى تلك الأيام لم يكن هناك حرس يقف بباب الجامعة ليمنع غير الطلاب من الدخول.. لذلك تنفست الصعداء وفرحت حين بدأ الحرس بعد عام ١٩٥٤ يقف بباب الجامعة ويمنع أمثالها من اللاهيات من دخول الحرم المقدس.. وفرحت فيها كذلك حين انتهت الرواية بزواجها من الكاتب المتردد خافت الصوت الذى لم يجن من الأدب إلا غرفة فوق سطح أحد البيوت المتهالكة فى عطفة المطبعجى.

وخذ مثلا سيد ضيف الذى أعطى الكاتب اسمه للرواية، إنه هو الذى ضرب ابن نعمة، وهو يدعى أنه شاعر.. ولكن أى شعر يكتبه زوج ست أبوها، ذلك المقيم الدائم مع محروس الحشاش؟

ذات عشية اتى ثم عاد

حـتى لا يكون شـاهداً على ضمائر العباد

أو :

وداعاً يا عروس الخيال

فالقروى يكر راجعاً

الى الحقل والعيال

لاحظ أن الشعر الحديث كان يخطو فى تلك الأيام خطواته الأولى، ولم تكن قصيدة النثر قد أتى لها ذكر... فياله من شاعر مدع.

لذلك لم أجد مبرراً لجعل هذا الشخص بطلاً للرواية.. فإذا كان لابد من بطل لهذا العمل الفنى الجميل المكتظ بالأشخاص المتخبطين فلتكن كوكب هى البطلة، إنها الفتاة التى تغلبت على فقرها واستهانة الناس بها والمعاملة غير اللائقة التى عوملت بها من عمها وبناته، وظلت ماضية فى طريقها لا ترى أمامها إلا هدفاً واحداً وهو النجاح.

وبسبب حبى لهذه الفتاة وإعجابى بطموحها فلعله يكون من المناسب أن انبهها إلى أن كتاب «أبوشادوف» الذى عشقته دون أن تراه وصممت على قراءته لن يفيدها فى كثير أو قليل.. فالكتاب أولا ليس لأبى شادوف وإنما هو من تأليف الشيخ يوسف الشربينى، واسمه «هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف» وأحمل الصديق عبدالغنى داود مسئولية هذا اللبس؛ فالمؤلف من بلده، وكان يجب أن ينبه كوكب وغيرها إلى هذا الخطأ، والكتاب ثانيا يناقش قضية خطيرة، وهو فى رأيى لا يقل أهمية عن كتاب سرفانتس : دون كيشوت، فإذا كان سرفانتس يسخر فى كتابه من الفروسية والفرسان، فإن الشربينى يسخر من مؤلفى الكتب فى العصر العثمانى التى طرح أصحابها القضايا الدينية والعلمية جانبا وانشغلوا بالقشور والهوامش.. وخذ مثلا هذين البيتين من القصيدة التى كتبها الشيخ يوسف الشربينى وأوهمنا أن صاحبها هو أبوشادوف:

ويوم تجى العونة على الناس فى البلد

تخبينى فى الفرن «أم وطيف»

وأقعد حدا النسوان واتلف بالعبا

ويبقى صراخى مثل طبل مخيف

القضية هنا أن الناس كانوا يتنادون فى أيام الفيضان لتعلية جسور النيل حتى لا تغرق الأرض والبيوت، وكان من الواجب على كل بالغ أن يسرع حين يسمع النداء «العونة» إلى النيل لمقاومة الخطر.. ولكن شارح القصيدة يغرق القارئ فى متاهات مضحكة؛ فمن هى أم وطيف هذه؟ هل هى زوجة الرجل أو ابنته أو أمه؟ أقوال. اختلف فيها العلماء وكيف يصرخ ويكون صراخه مثل الطبل؟ إن هذا الصراخ سيكشفه بالتأكيد، فيقول الشارح إن هذا الصراخ بدا فى وهمه هكذا. والواقع أنه لم يصرخ.. إلخ..

فأنت ترى أن الشيخ الشربينى كان يعرض بمؤلفى كتب تلك الفترة الذين كانوا يسألون مثلا عن اسم ناقة صالح، أو عن اسم الذئب الذى اكل أو لم يأكل يوسف.. وهكذا.. ولذلك أتمنى أن تكون كوكب قد اهتمت بدروسها وتركت هذا الكتاب الذى لن يهتم به إلا مؤرخو انحدار التأليف فى العصر العثمانى.

ولا ينتهى حديثنا عن أمين ريان قبل أن نشير إلى أسلوبه المميز الذى أعرف من خلال علاقتى

به انه يحاول تجويده بدأب شديد، وانه ينجح فى ذلك دائمـا.. هذا نموذج لتأثير الموسيقى على أحد الأشخاص فى الرواية وكيف يتلقاها:

«.. وضحت فى أذنه الموسيقى فإذا بها لحن لمعزف بعيد تختلف نغماته بين الدقات المكتومة والنقرات الرنانة، يتهادى بعضها كأنه ندف من الثلج على رءوس الأشجار، ويتساقط بعضها كحبات من الندى فوق سطح غدير رقراق.. وعصف بالنغمات عاصف جعلها تنحدر على سفح الليل وكأنها تتهادى إلى هاوية لا قرار لها». والنماذج كثيرة..

وأخيراً لقد توعدنى الصديق امين ريان ضاحكا حين كتبت عنه من قبل وأبديت بعض الملاحظات على اللغة، وقال إن أحد النقاد المتخصصين سيرد على ويفحمنى.. ولذلك سأمسك - خوفاً - عن إبداء اى ملاحظة.. ولو تعرضت لهذا الموضوع لكان عليه أن يجند لى جيشاً من هؤلاء المتخصصين.

ولابد أن أبدى دهشتى فى النهاية من أن كاتباً جاداً مثل امين ريان لا يجد إلا نادراً من يتابع إبداعه ويضعه فى مكانه الصحيح، ويشير إلى دوره البارز كفنان كبير كل خطأه أنه لا يجيد فن العلاقات العامة ويكتفى بالكتابة الجيدة ويخفى نفسه عن الأضواء.



عزمى عبد الوهاب

نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر*

نظريات الأدب هى «نظريات عن كيفيات قراءة النصوص الأدبية، إنها تقدم ايضًا افتراضات عن هذه النصوص وتناقشها صراحة، ويمكن ان تدلنا على نقاط القوة والضعف فى القراءة بطريقة معينة ويمكن ايضا أن تقدم لنا قراءات بديلة تكتشف فى النص معانى مختلفة»، ورغم هذا الكم الوفير من الكتب التى تناولت هذا الموضوع لم ينجل عن النص غموضه وعن النظرية صعوبة فهمها. وهناك طرق متعددة وكلها صالحة للقراءة كأن «نتناول قصيدة لنكتشف كيف تعمل،



ونتناول قصيدة أخرى لنرى كيف تتوامم مع المشروع العام لتطور الشاعر، أو كيف انبعثت أفكاره وخيالاته» ولكن هل يكفينا منهجٌ واحدٌ لإشباع كل هذه الرغبات؟ يصل المؤلف إلى أن تبنى نظريات مختلفة قد يكون نوعًا من التضليل ولكن لابأس من الاطلاع عليها، وإن كان ليس ضروريًا استخدامها كلها، وحين نستخدم أكثر من تطبيق فإنه «لايجب ان تكون هذه التطبيقات متنافرة فلسفيا أو منهجيا». ومؤلف الكتاب حين يعرض لعدد من النظريات فإنه لايدعى أنه يقدم كل الأوجه الخاصة بهذه النظريات، فهو يقدم الملامح الأساسية لست نظريات تهم الدارس والمتلقى على السواء، ويقوم بالتطبيق على النصوص الشعرية فقط، وسنعرض ما أورده المؤلف بشأن هذه النظريات الأدبية.

---

* تأليف: ديفيد بُشْبندر، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم..

النقد الجديد: نشأ هذا التيار استجابة لثلاثة تطبيقات سادت فى القرن التاسع عشر هى (نزعة الأدب الرفيع - الانطباعية - التاريخية) وقد خاض النقاد الجدد صراعهم مع هذه الفرضيات الثلاث لكونها ممارسات اجتماعية وذاتية ووثائقية لم تتجه إلى النص الأدبى ذاته، لكنهم فشلوا فى استنباط نظرية مكتملة عن اللغة مع أنهم أعطوا الأولوية للغة النص، وقد قاموا بعدة صياغات يستندون إليها فى التحليل منها «استقلال النص عن مؤلفه» فهم لايهتمون بسيرة المؤلف ولايهدفه من كتابة القصيدة وبالتالى يصبح دور القارئ أكثر أهمية فى ظل غياب المؤلف ولكنهم قاوموا القراءة الذاتية، لأن استنتاج المعنى سيكون خاضعًا للحالة المزاجية للقارئ، ومن ثم يجب أن يتخلى القارئ عن معارفه وهويته «ليدخل عالم القصيدة ويفهمها من الداخل» حفاظًا على استقلال النص الشعرى، ويعد تطبيق النظرية على إحدى سونيتات شكسبير يخلص المؤلف إلى أن ضعف النقاد الجدد يكمن فى أنهم أولوا اهتمامًا بتفسيرات جديدة للنصوص على حساب فحص الآليات والوسائل التى قد نصل بواسطتها إلى تلك التفسيرات.

البنيوية: تَبَنَّت هذه النظرية مهمة استنباط أسس القراءة الشعرية التى افتقر إليها النقد الجديد، وقد انبثقت البنيوية من نظرية دى سوسير اللغوية حيث رأى أن اللغة نظام أو بنية، وهى النموذج المهيمن على إدراك الإنسان ونشاطه، وقد أدى به البحث اللغوى إلى أن إدراكنا للواقع واستجابتنا له تمليها بنية اللغة التى نتكلمها، وظلت البنيوية مرتبطة بالألسنية حتى التقى شتراوس بالروسى ياكبسون، فاستخدمها فى مجال دراسته الأنثروبولوجية، وتطورت النظرية بعد أن تبنَّى المفكرون الفرنسيون منهج شتراوس، فظهر أعلام فى مجالات مختلفة يستخدمون النهج البنيوى منهم ألتوسير فى الماركسية، ولاكان فى التحليل النفسى، وبارت فى الأدب، وفوكو فى التاريخ، وينطلق المشروع البنيوى فى الأدب من افتراض ثلاثة أبعاد فى النصوص: الأول أن الكلمات تظلل المعنى الذى يعززه السياق وحده، البعد الثانى وهو الذى يضع النص فى نظام الأدب ككل مما يعنى أن النص يتأثر على مستوى البنيات الشكلية والتصورية بنصوص أخرى، أما البعد الثالث فيقيم علاقة بين النص والثقافة ككل، وعندما تخلع البنيوية عن المؤلف وضعه المتميز كمبدع إلى مرتبة أدنى فى الوسط الثقافى فإنها تشرح عملية الإبداع بافتراض أن مؤلف النص هو أيضا قارئه الأول «لأن المؤلفين قراء لنصوص عديدة من أنواع مختلفة كتبها مؤلفون آخرون»، وحينما يقوم المؤلف بالتطبيق البنيوى على أحد النصوص فإنه يؤكد قدرة البنيوية على كشف آليات النص عن طريق إنتاج القارئ للمعنى، فالبنيوية تتيح طرقًا متنوعة لقراءة النصوص وإن كانت أقل نجاحًا فى إنجاز تفسير لها «باعتبارها بنيات لمعنى مراوغ».

التفكيك: هو نظرية ما بعد البنيوية، وهذا لايعنى أنه حل محلها، ولكنه اعتمد عليها كنظام تحليلى سابق، وقد ابتدع كمنهج خاص بقراءة النصوص على يدى جاك دريدا الذى يعترف بفضل أعمال بعض الفلاسفة عليه أكثر مما يعترف بفضل أعمال منظرى الأدب ونقاده، ولكن ما التفكيك؟ إنه «ليس

نظرية تحدد المعنى لتخبرك كيف تعثر عليه» أو هو «التمزيق الدقيق لقوى الدلالة المتصارعة فى النص» حسب تعريفات منظرى التفكيك، وهم لايهدفون إلى إنتاج تفسيرات للنصوص بل إلى فحص الطريقة التى يقرأ بها القراء، كما أنهم يفترضون أن هذه القراءة تتماثل مع خطاب خاص فى النصوص، وهذا ما يضمن قدراتنا على التعامل مع الشفرات اللغوية التى نعالج بها معنى النص «ولأن اللغة والأيديولوجيا أكبر من النص ذاته الذى عليه أن يتكيف مع شفرات اللغة والثقافة التى قد تكون متناقضة؟ فمن غير المألوف أن يكون خطاب النص متكاملاً وغير ملتبس، وهكذا يمكن أن نقول أن كل النصوص تحتوى على عناصر تمزيق أو فجوات تسمح بقراءات هامشية تضع المعنى الواضح موضع التساؤل» وفى رأى دريدا فإن المعنى مؤجل باستمرار فى لعبة الدوال فى اللغة»، ويجب دائمًا الوصول إليه، ولكن ذلك لايحدث أبدًا. وعندما يقدم المؤلف تطبيقًا عمليًا للتفكيك على نص شعرى فإن هذا التطبيق لايكتفى بالتفكيك الكامل للنص أولغة البنية اللفظية، ولكنه يقوم باقتفاء تعبيرات النص الفلسفية أو الأيديولوجية بردها إلى منابعها واختبارها بحيث تتحول القصيدة إلى نوع من المعكوس أى «الاستخدام المجازى للغة، وعلى ضوء هذا فإن النص «يقدم مجرد لحظة يمكن أن تطرح فيها الأسئلة».

الشكلية الروسية: البويطيقا أو السيموطيقا أو البنيوية الروسية كلها صور متنوعة للشكلية، وقد نشأت أثناء الحرب العالمية الأولى مما يفسر بعض أوجه التشابه بينها وبين كل من النقد الجديد والبنيوية الفرنسية، وربما يوحى اسم هذه المدرسة بأنها تحصر اهتمامها على شكل النص الأدبى وليس على محتواه، لذا يجب أن نعرف أن هذا الاسم فرضه النقاد المعادون على أفراد هذه الجماعة، وقد قبلته الجماعة كنوع من التحدى. تكونت الشكلية الروسية من مجموعتين لكل منهما ميولهما النظريةوأهدافهما المختلفة، فأفراد الجماعة لم يروا أنفسهم وحدة منسجمة ومتجانسة مما أدى إلى هجوم كل منهم على الآخر، لقد اعتبرت الشكلية نوعًا من الديالوج المستمر، تطور ذاتها بالمناقشة والتساؤل والاختبار كما كانت رؤيتهم للنص الأدبى كبنية سيموطيقية أكثر من كونه تمثيلاً يحاكى الواقع، إن هدف الفن كما يراه الشكليون نَقْلُ الإحساس بالأشياء كما ندركها وليس كما نعرفها فالفن «وسيلة لاكتساب خبرة بفنية الموضوع، والموضوع ليس مهما» وقد فرضت الأحداث السياسية فى الاتحاد السوفيتى والاهتمام التاريخى للفلسفة الماركسية تطورات على الشكلية أدت إلى أن المدرسة النظرية التى بدأت بإنكار أهمية التاريخ والواقع الخارجى فى دراسة الأدب انتهت بتأثير أحداث التاريخ الفعلية والواقع السياسى الخارجى.

الشعر والتاريخ: هناك عدد من نظريات الأدب التى تركز على علاقة النص الشعرى بالتاريخ، وهى تنقسم إلى مجموعتين: التاريخية القديمة، والتاريخية - الماركسية - الجديدة، وقد شجع كتاب أصل الأنواع لداروين على ظهور هذه الموجة الجديدة من الاهتمام بالتاريخ على اعتبار أن النص الأدبى ينحدر من بعض النصوص السابقة عليه وتطرح هذه المقاربة «الجينية»

فرضيتين أساسيتين، الأولى فرضية التماس حيث يُفترض ان مؤلف النص يتماس مع أعمال مؤلف آخر سواء كان سابقًا عليه أو معاصرًا له ، أما الفرضية الثانية فهى تقسيم الأدب إلى عصور، وقد اهتمت التاريخية بوضع النص فى سياقه كجزء من حياة الكاتب الذى تراه النظرية فردًا له خصوصية يدرك الحياة بعمق وتعقيد أكثر مما يدركها معظم البشر، وبالتالى فلابد أن يقرأ العمل الأدبى كوثيقة بيوجرافية، وتتمثل الصعوبة الأساسية التى تواجه التاريخية القديمة فى الربط غير المبرر الذى تقيمه بين النص الأدبى وسياقه. أما بخصوص مقاربات الأدب الماركسية فهى تهتم بفحص النص فى علاقته بالأحوال التاريخية التى انبثق عنها باعتبار الأدب جزءًا من البنية الفوقية بما تشمله من مؤسسات اجتماعية، وتنطلق هذه المقاربات من الإيمان بأن للأدب قدرة على تحويل المجتمع لأن القارئ يعيد إنتاج أيديولوجيا القاعدة الاجتماعية ومن ثم يكون قادرًا على تغييرها.

الشعر والنوع: لنظرية الأدب الأنثوية مفهومها حول الشعر والأدب كحامل لخصائص النوع، إذ أن هوياتنا الاجتماعية كالأنوثة والذكورة، والاكتساب المتباين للقدرات، والتميز الناتج عن هذه الهويات، كل هذه الأشياء تشكل كتابة وقراءة النصوص، ولاشك أن هذا التناول كان جديدًا، فالتقليدى كان يؤكد على تصوير الأدب بطبيعته الإنسانية الشاملة، ويرى النقاد الجدد أن النص يحمل حساسية تسمو على النوع، أما نظريات كالشكلية والبنيوية والتفكيكية فقد كانت ترى الكتّاب والقرّاء على أساس اللغة والأيديولوجيا والطبقة. ويعد نضال مرير من جانب المرأة لانتزاع حقوقها الطبيعية حدث فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات أن بدأت النساء الكلام عن النوع وعلاقته بالقوة والنشاط الجنسى، وقاد هذا إلى علاقته بالنص وتقوم مختلف مدارس النظرية الأنثوية على تأكيد أن مفهومى الأنوثة والذكورة بناءان ثقافيان ، وبصدد تحليل النصوص فإن الأنثوية ترى أن اللغة تشكل الواقع الإنسانى، كما أن الثقافة تطبع باللغة الهويات الاجتماعية والجنسية فى أجساد الأفراد البيولوجيين، وقد اهتمت الأنثوية بوصف طبيعة الكتابة أو المنهج النقدى ممثلاً فى أربعة أنواع: النوع الأول هو التفكيك ، والثانى هو الصمت المسموع أى قراءة ما بين السطور للبحث عن رغبات العقل التى لايمكن الإفصاح عنها، والثالث هو الاستماع إلى المرأة عن طريق تمجيد العناصر الأنثوية فى النص وتصويرها ثم بعد ذلك القراءة التى توضح الروابط بين بنية النص الشكلية وفهمه الأساسى. وقد اختتم المؤلف كتابه بالحديث عن بعض نقاط الضعف التى تواجهها النظريات الست، وكذلك مميزات كل نظرية .

بشير السباعى

حول محور الفرانكفونية

أمور كثيرة تستحق التعليق فى محور إبداع الخاص عن الكتاب المصريين الذين كتبوا أو يكتبون بالفرنسية والذى مهد له الأستاذ أحمد عبد المعطى حجازى بافتتاحية تثير من جديد مسائل كمسألة مغزى حملة بونابارت على مصر (١٧٩٨ - ١٨٠١) والتى شكلت مظهراً من مظاهر التوسع الأوروبى فى الشرق، الذى زاد من حدته احتدام الصراع بين الثورة والثورة المضادة فى أوروبا، وكمسألة مكانة الإبداع المصرى المكتوب بالفرنسية فى تاريخ الثقافة المصرية الحديثة والمعاصرة.

بديهى أنه لا يمكن تناول هذه الأمور المهمة فى تعليق سريع كهذا، ولذا فسوف اقتصر الآن على إبداء عدد من الملاحظات خارج هذه الأمور الخلافية الكبرى :

١ - لم يكن من المناسب بالمرة ظهور علم فرنسا على غلاف العدد، خاصة وأننا بإزاء كتاب يكتبون بالفرنسية دون أن يعتبروا أنفسهم فرنسيين، ناهيك عن فرنسيين يقفون تحت علم دولة، بينما نجد بينهم فوضويين أعداء لكل دولة وللدولة من حيث هى دولة، مثال ذلك جورج حنين، كما نجد بينهم خلعاء (بالمعنى الأصلى للمصطلح) يعادون كل انغراس، مثال ذلك إدمون جابس.

٢ - تشير د. رجاء ياقوت فى مقالها عن أحمد راسم إلى أنه قد تزوج من الآنسة إنجى افلاطون، وكان يجب عليها أن توضح أن الأخيرة هى خالة الفنانة الشهيرة سميتها، حتى لا يحدث لُبسٌ لدى القارئ.

٣ - لم تحسن د. رجاء ياقوت نقل أسماء عدد من شخصيات قصة البير قصيرى «قتل الحلاق زوجته» مثال ذلك «شقتور» الذى هو «شخطور»، ومثال ذلك أيضا «هاروسى» الذى هو «حاروسى»

ومن جهة أخرى، لم افهم لماذا ترجمت الحوار بالفحصى دون العامية المصرية.

٤ - من الواضح أن تاريخى ١٩٠١ و ١٩٤٧ فى ص ١٠٠ هما تاريخا ميلاد ووفاة فولاذ يكن لا تاريخا كتابة قصيدته، وهو خطأ فى التوضيب غير مناسب، شأنه فى ذلك شأن عدد من أخطاء الطباعة - غير الهينة أحيانا - فى عدد من النصوص المنشورة.

٥ - مقال عادل صبحى تكلا عن جورج حنين يرد فيه عدد من مقالات جورج حنين فى مجلة «التطور» العربية، مترجمة عن الفرنسية وليس رجوعا إلى الأصول العربية؛ مثال ذلك عنوان «فى الطريق إلى سياسة بناءة» الذى هو فى الأصل» فى سبيل سياسة إنشائية»، وعنوان «حرق المراحل» الذى هو فى الأصل «اختراق المراحل» كما يحدث خداع بصرى لتكلا - على ما يبدو - فيكتب عنوان ديوان جورج حنين الأول هكذا : «هذيان الوجود» بينما هو «لا مبررات الوجود».

● فيما يتعلق بالغلاف لابد أن نوضح هنا أنه كان إجتهاداً تشكيليا من المشرفة الفنية وحدها، ولم تكن تقصد به أن يكون شعاراً لدولة ما، وإنما كان مجرد إيحاء أو رمز عام يشير إلى الفرانكفونية، وليست لهذا الغلاف اية دلالة خاصة .

التحرير

متابعات
شعر

شعراء المهرجان ومهرجوه
فى مهرجان القاهرة للإبداع الشعرى

لا يختلف احد على ان مهرجان القاهرة للإبداع الشعرى الذى انعقد فى الفترة من الثالث والعشرين إلى السابع والعشرين من نوفمبر الماضى، كان حدثا ثقافيا كبيرًا باعتبار من شارك فيه من الشعراء الكبار المشهورين على مستوى العالم العربى، مع غيرهم من الشعراء المصريين والعرب المشهود لهم بالتميز والحضور الفعال على خريطة الشعر العربى المعاصر، ولو اننا جمعنا اسماء هؤلاء إلى اسماء اولئك، لوجدنا ان هذا المهرجان قد انفرد بمشاركة نخبة من ابرز الشعراء قل أن تجتمع فى مهرجان عربى واحد. هذا بالإضافة إلى مجموعة النقاد البارزين والباحثين المتخصصين فى قضايا الشعر.

وقد كان يمكن لمؤتمر شعرى عربى جامع كهذا، أن يحرز نجاحا مدويا ويترك أثرا حقيقيا لو أن القائمين على تنظيمه أخلصوا العمل لوجه الشعر، غير أنهم - للأسف - رأوا أن الشعر كصهباء ابى نواس، لا سبيل إلى تقديره وإكرامه إلا بإهانته فلا نوه حتى يهينوه! وأنا اقصد أمين المجلس الأعلى للثقافة متضامنا مع اعضاء لجنة الشعر بالمجلس، فهم جميعا مسئولون عما شاب المؤتمر من مجاملات مكشوفة وفوضى عارمة، خاصة فى الأمسيات الأخيرة، التى اختلط فيها الشعراء بالمهرجين.



ملصق المهرجان

لقد اتضح للجميع أن هذه المجاملات تركزت فى الأسماء الكثيرة التى زحمت برنامج المهرجان لشعراء هم فى حقيقة الأمر صحفيون بداية من محيى الدين اللاذقانى فما دون، ولا يخفى على أحد أن مجاملة هؤلاء الشعراء الصحفيين تتم دائما على حساب الشعراء الحقيقيين. فضلا عن انها تكشف عن خوف من الصحافة شديد، لا يصح أن يصدر عن مسئولين كبار عن الثقافة، لأنه فى النهاية لا يعكس إلا الحرص على المناصب والكراسى اكثر من الحرص على نزاهة العمل الثقافى نفسه.

إن هذا الذعر غير المبرر من الصحافة، لا يمكن أن يستقيم مع العمل الجاد الواثق؛ وإنه لكفيل بأن يفسد اى حدث ثقافى مهما كبر شأنه، وعسى ان يكون فى ذلك درس يستفاد منه فى الأنشطة القادمة.

ح . ط .

كرم مطاوع..
الفنان الكبير الذى رحل

لم يكن كرم مطاوع بالنسبة لى مخرجاًمسرحياً موهوباً أو ممثلا عبقرياً، أو حتى استاذاً أكاديميا متمكنا؛ صاحب منهج متميز، بل كان كل ذلك معاً. والأهم من ذلك كله أن كرم مطاوع كان - يقينا - مصلحاً مسرحيا كبيرا.

فى الستينات كان فناننا القدير كالحصان الأسود؛ يؤكد بسرعته وجموحه للعالم كله موهبته الفذة وقدراته ومهاراته، متجاوزاً فى ذلك جيله، مرهصاً بفن يتعدى أطر إبداعات الأجيال التى تجىء من بعده.

لم يكن كرم مطاوع صاحب عدد متميز من العروض المسرحية فحسب، ولا بمبدع مسرحى عبقرى، بل كان مع كل ذلك صاحب رؤىً مسرحيةٍ مستنيرة، يتضمنها كل عرضٍ مسرحى على حدة، يشارك بوعيه فى خلق وعى مسرحى مستنير. لقد أضافتْ رؤاه المسرحية الخبرة تلو الخبرة والتجربة تتبعها التجربة إلى الحركة المسرحية المصرية والعربية، حتى تراكمت هذه التجارب وهذه الخبرات لتشارك فى تشييد المشروع الثقافى القومى بداية من الستينات مروراً بالسبعينات وصولاً إلى التسعينات.

يتحقق تفرد هذا المخرج القدير فى تعامله الفريد من نوعه شكلا ومضمونا مع المسرح ككل باعتباره ظاهرة فكرية وكظاهرة اجتماعية وشعارا سياسيا ورؤية جمالية. لذلك كله تتخلق المعادلة المسرحية لديه من مفردات مسرحية شتى؛ لا يكون فيها النص المسرحى أهم مصادرها؛ بل مفردة من مفردات عديدة، تشكل بقريحته الإبداعية مع غيرها من المفردات كيانا مسرحيا متكاملا.

ولعلى لم أخطىء مقصدى عندما قلت إن كرم مطاوع هو مصلح مسرحى Refor ma Tou بكل ما يعنيه هذا المصطلح، فهو يقف بجوار المصلحين المسرحيين الرواد الأوائل:

يعقوب صنوع وعزيز عيد وچورج ابيض و يوسف وهبى وغيرهم. فقد كان هؤلاء يمثلون ملامح مسرحنا المصرى وبداياته الأولى، أما **كرم مطاوع** فيمثل بجوار نفر قليل من مخرجينا الأفذاد : **فتوح نشاطى - عبدالرحيم الزرقانى - نبيل الألفى - حمدى غيث - كمال يس - سعد أردش - جلال الشرقاوى - احمد عبدالحليم - كمال عيد - أنور رستم - أحمد زكى - حسين جمعه وغيرهم.**



يمثل من بين هؤلاء رائدا كبيرا شامخا عالى القامة فى استفادته من انجازات المسرح العالمى من جهة، واكتشاف تراثنا المسرحى الأدبى واستعارة روحه الكاشفة، من الجهة الأخرى. فضلاً عن إثرائه لمفردات اللغة المسرحية، بإعادة تأويلها وتفسيرها، وربطها بالمتلقى فى علاقة حميمية، واكتشاف جمالياتها الكامنة.

كان المسرح - فى جوهره - يمثل لمخرجنا الراحل ومصلحنا المسرحى الكبير تلك العلاقة الديالكتيكية القائمة ما بين عناصره المسرحية الثلاثة : الكلمة (النص - الرسالة - الدلالة - الشعار - الرمز) عبر مؤدٍ (ممثل) مُتكاملة أدواته، لمتلق (متفرج يستقبل الرسالة). وفقاً لأضلاع هذا المثلث يبحث الفنان **مطاوع** منذ البداية عن وحدة تصل ما بين هذه الأضلاع. يمثل هذا المثلث جسداً مسرحياً ينبض بحيوات تتصارع وتتشاكل، مرسلة إشاراتها ودلالاتها وعلامتها إلى متفرجها المسرحى كى تمنحه الفكر الخالص، والشعار المستنير، والمتعة الجمالية.

فى مسرح كرم مطاوع يعزف الفضاء المسرحى نغمته، فيشكل معزوفة من الفن الخالص. فى مسرحه يموت مهندس الديكور بكل موروثه الفنى واللغوى، بكل ما يحيط به من قيود تضع العمل المسرحى فى أحبولة الديكورات الداخلية، الواقعية منها والفوتوغرافية التى تزيف الواقع، وتقوم بتأويل الزمان والمكان تأويلاً حرفيا، ويحيا فى الوقت نفسه «السينوغراف» الذى يحل محل مهندس الديكور فيشكل فضاءه المسرحى، ويشيد فيه عالمه المسرحى، ويدخل ممثله جزءاً من كلٍ فى اللعبة المسرحية ملهما ومستلهما، باعثا ومبدعا.

لم يحقق فناننا الكبير هذا فى مسرحه فقط، بل تغيرت وظيفته كذلك، لتتوالى بعد ذلك المتغيرات المؤثرة فى تشكيل العرض المسرحى الحديث، وتضعه فى معيارٍ جديد، واعنى به - على سبيل المثال

لا الحصر ـ الممثل. فلم تنحصر وظيفته فى التعبير الشكلى الحرفى للدور الممثل، بل غدا إبداعه إبداعا وولوجا فى ذات الشخصية المؤداه، وعلاقتها بهذا الفضاء بعينه، ومكانتها به. لذلك لم يعد الممثل فى مسرح **مطاوع** مجرد موصل أو رسول حيادى، أوحتى مؤديا على أفضل الأحوال، بل غدا مبدعا مشكلا، يصيغ مكانه ويخلق زمانه ويتحدى جسده، وحركته، وإيماءاته، من أجل النفاذ إلى الحقيقة المطلقة المجردة.

لم يتعامل مع الإضاءة والزى والموسيقى والمهمات المسرحية (قطع الإكسسوار) باعتبارها أدوات تستكمل سياق المشهد المسرحى، أو تترجم الحدث أو تفسره، بل امست هذه المفردات جميعها علامات استدلالية، ورموزاً دالة، واستعارات لغوية و توظف جميعاً بإبداعها الذى يضاف إلى رصيد الرؤية المسرحية المتكاملة. أما رسالة العمل المسرحى وشعاره، فلم يمثلا لديه ـ خاصة فى فترة نضوج مسرحه ـ مجرد شعار مباشر أو رسالة أخلاقية تربوية، بل قيمة فكرية مكتملة فى نضوجها الفنى والجمالى، تسعى بأن تضعنا نحن كمتفرجين فى هم إنسانى شمولى يحتضن همنا الحياتى اليومى.

لذلك كله كان **كرم مطاوع** مصلحاً مسرحياً كبيراً لا يقل أهمية فى إنجازاته المسرحية عن **بيتر بروك** الانجليزى **وشتاين** الألمانى **وفايدا** فى بولندا وغيرهم. استطاع أن يعيد تفكير الممثل فى لغته المسرحية، فيفكر فى كيانه التخيلى وإبداعه الداخلى عندما كان ينظر بعين إلى انجازات المصلح المسرحى الروسى **ستانيسلافسكى**، وينظر بالعين الأخرى إلى خطوة تالية من فنون الأداء التمثيلى عند **إيليا كازان** (الأمريكى)، **ولى ستراسبورج** **وجرتوفسكى** وغيرهم من أصحاب اتجاهات المسرح المعاصر.

ورغم كل ما استفاده سواء فى بعثته لدراسة الإخراج بالاكاديمية الإيطالية لمدة ست سنوات، ورغم كل ما شاهده من الإنجازات المسرحية العالمية، ومحاولة قراءتها وتأويلها، إلا ان **كرم مطاوع** كان مصريا حتى النخاع، لم يفقد روحه الشغوفة العاشقة المتعطشة لكل ما هو مصرى.

قدم أول عرض مسرحى له «يرما» للشاعر الأسبانى «لوركا» عام ١٩٦٣، وكنا نشعر ان **لوركا** قد سطر بقلمه روح يرما وأحداثها وكأنه نسج مصائر شخصياتها ونحتها فى روح مصر، وكأن يرما الحالمة بالعشق والخصوبة والإنجاب ترمز إلى أرض مصر.

وعندما قدم «فرافير» **يوسف إدريس** عام ١٩٦٤، كان تناوله لهذا العرض المسرحى يعد ـ فى زمنه ـ ثورة فى اكتشاف لغة المشهد المسرحى، ثورة فى كافة مستويات الطرح الفنى وتأويله : التشكيل الجيد للفضاء المسرحى الذى بدا واضحا انه فضاء كونى يدور فيه الفرفور فى دائرة سيده، وليس السيد بقادر على انفصاله عن الحلقة التى تحيط به وتدور حوله، وهى حلقة الفرفور. الخصيصة الجديدة لهذا العرض هى إعادة تشكيل صالة المتفرجين، بهدف إقامة علاقة وطيدة وحميمية ما بين المتلقى (المتفرج) والمؤدى (الممثل).

لقد استطاع **كرم مطاوع** أن يخلق عبر هذا العرض البليغ فى فلسفته الفريدة للتناول، ابجديات لغة

مسرحية جديدة فى زمنه، كنا نحن كطلاب علم نشاهدها فى مسرحنا القومى، وكنت واحدا من أولئك الذين تتلمذوا على يد كرم مطاوع قبل أن يدرس فى معهدنا الأكاديمى. كانت أعماله المسرحية مصادر ثرية لأعمالنا، نتعلم منها فى صمت، وأشعر بغيرة فنان ناشىء فى مواجهة فنان كبير من طراز كرم مطاوع فى قدرته أن يحيل العمل المسرحى إلى سحر خلاب، وفكر ثاقب، وفن خالص.

عندئذ تعرفت على قدرات كرم مطاوع وموهبته الخصبة، كمخرج / مايسترو يقود معزوفة لفنانين مسرحيين يحيلهم بعصاه السحرية إلى ممثلين عباقرة فى مسرحية «الفرافير» وهما توفيق الدقن (السيد) وعبدالسلام محمد (الفرفور) ومعهما الفنان الكبير عبدالرحمن أبو زهرة. كانت معزوفة فى الأداء التمثيلى القائم، فى ثورته على خلق علاقة جديدة بين فنون الأداء الشعبى والتى كان يتبناها آنذاك كدعوة لمسرح السامر وفنون الارتجال والكوميديا الشعبية. يجمع يوسف إدريس كل هذا فى عقد لا تنفرط حباته، فيخلق المخرج منها تظاهرة مسرحية جديدة، ويستخلص منها منهجا جديدا فى كيفية استفادة الممثل المسرحى المصرى من ذخائره التراثية وموروثاته الشعبية فيما يخص فن الأداء التمثيلى الجديد، التى يضيفها إلى مخزونه الفنى عندما يؤدى. هذا من جانب ومن الجانب الآخر، كيف يمكن الاستفادة من الفضاء المسرحى وصياغته مسرحيا، ليصبح على شكل سيرك مسرحى يوجد فيه كرم مطاوع من خشبة المسرح وصالة المتفرجين فى كيان متوحد لا يتجزأ.

وقد تكون هذه الإنجازات خبزنا اليومى فى لغتنا المسرحية اليوم، لكنها آنذاك كانت تعد إنجازا من الإنجازات الجديدة لتطوير لغة المسرح وفنه خطوات قافزة تدفع الحركة المسرحية إلى الأمام.

إننا نشاهد كل عمل مسرحى على حدة من أعماله بمثابة مشروع مسرحى يضيف إلى المشروعات المسرحية الأخرى إنجازا ثقافيا، تنويريا جديدا. عندما قدم مشروعه التنويرى «ثأر الله» لشاعرنا المسرحى الكبير عبدالرحمن الشرقاوى - من بطولة الفنان الراحل - فارس المسرح عبدالله غيث فى دور «الحسين»، تقف الرقابة الدينية ضد عرض هذه التجربة المسرحية الفذة ولو أنها قدمت للمسرح المصرى والعربى لقدمت خدمات فنية جليلة، من بينها حرص كرم مطاوع الكبير على استنبات شخصيات فى تراثنا المسرحى المعاصر تخرج عن زيها التاريخى لتطل علينا بوجوهها فى عصرنا، نسترشد بها، ونستنفر من خلالها الهمم، وتوقظ فينا الحمية وشجاعة الرأى، حيث تموت الكلمة وتضيع رسالتها. لكن هذه المسرحية ويجوارها مسرحيات أخرى كانت النبع الحقيقى للبحث عن أبطالنا القوميين. إنهم يمثلون لنا شخوصاً درامية ساخنة، تبعث على التفكير والتحرك. من هذا المنطلق سنجد فى الحسين «هاملت» وفى الفتى مهران «أورست» وفى فرافير يوسف ادريس مسرح بيراند يللو.

لقد عثرنا بفضل فناننا الكبير على هويتنا المسرحية واستقلالنا الفكرى النابع من أرضنا.

ولعل أهم خصيصة أضافها كرم لنا كمخرجين مسرحيين أنه

استطاع بطريقته أن يؤكد العلاقة بين المؤلف والمخرج المسرحي؛ هذه العلاقة المعقدة شديدة التركيب. لقد مهد لنا كرم في أعماله ظهور هذه القضية المثارة آنذاك، وهي قضية أن يكون المخرج المسرحي مؤلفاً ثانياً للعرض. شغلت هذه القضية الفنية الساحة النقدية والمسرحية آنذاك واحتلت المكانة الأولى. ولم تكن بمعزل عن قضايا فنية أخرى.

لقد حدثت معارك حامية الوطيس ما بين الجبهتين:

المؤلف المسرحي من جانب والمخرج المسرحي من جانب آخر، كل يدافع عن كيانه وقيمته الفنية والأدبية بالتعرض أحيانا للآخر، والمساس به أحيانا أخرى.

ورغم أن المصلح المسرحي الإنجليزي جوردون كريج هو أول من أثار هذه الصيغة في أوائل هذا القرن باعتبار أن هذا النص المسرحي هو مفردة من مفردات العرض المسرحي وليس أهمها، إلا أن كرم مطاوع في أعماله المسرحية المأخوذة عن أعمال الكتاب المسرحيين المصريين قد نجح في أن يصنع منها مادة مسرحية جديدة، تتوافق ورؤيته كمخرج، وبهذا أصبح المخرج «المؤلف الثاني» للعرض.

أدخل هذا المصلح الجديد تكوينا ونسيجاً جديدين لصياغة العرض المسرحي. وكانت الآثار المترتبة عن ذلك أن خرج العمل عن محدوديته وكونه مسرحية «Play» أو Performance ليمنح المخرج ما يفعله حيوات نابضة داخل عروضه المسرحية.

لقد وصل إبداع المخرج إلى هذا القدر من الحرية في أن أصبح «مؤلفا ثانياً» بكل ما يعنيه هذا المصطلح الجديد، بل اقتحم هذا الفنان وأبناء جيله معارك ضارية مع مؤلفي المسرح، وغدتْ أعماله المسرحية شواهد ثابتة على عصر جديد، يدخل فيه فن الإخراج المسرحي من مرحلة الترجمة والتبعية إلى مرحلة الإبداع الخالص. بعد أن كان واقعاً فنياً فوتوغرافياً يلهث وراء تقليد الواقع الحياتي.

بداية من «الفرافير» و «حسن ونعيمة» و «الوافد» و «آجا ممنون» مرورا «بالفتى مهران» و «ثأر الله» و «زواج على ورقة طلاق» و «إيزيس» وصولاً «لديوان البقر» الذي قدمه مركز الهناجر للفنون عام ١٩٩٦، قبل موته بشهور، نكتشف أن كرم مطاوع لا يقدم أعمالاً مسرحية بعينها، بقدر ما يرسم علامات هامة في تاريخ المسرح عامة وفنون الإخراج المسرحي خاصة.

إلا أن الذين يعرفون كرم مطاوع مبدعاً مسرحيا مخرجا، مؤلفا ثانيا لعروضه، يعرفونه كذلك أستاذا أكاديمياً عندما يشرف على طلبته وحوارييه في مشاريعهم داخل قسم التمثيل والإخراج والدراسات العليا بالمعهد العالي للفنون المسرحية، عوضاً عن حرمانه تقديم إبداعاته المسرحية في مسارح الدولة. لقد أحال مشاهد الطلبة ومشاريعهم، التي تؤكدها روح الهواية، إلى أعمال مسرحية صغيرة أو كبيرة تتسم بتقنياتها العالية ومهاراتها الإبداعية الجديدة يقتحم بها مع طلبته الدارسين عالم الاحتراف بفضل مشاريع يقدمونها من الأدب المسرحي المصري والعربي والعالمي تحت إشرافه، كانت دروساً هامة في فنون التمثيل والإخراج والسينوغرافيا.

يحيا كرم مطاوع فيما بيننا رغم موته المادى، ذلك لأن روحه الإبداعية تهيمن على كل عمل يتسم بمسحته الجديدة، وكل إبداع يولد هو استفادة من تأثيراته ونفوذه. ويموت كرم مطاوع موتا حقيقيا إن تركناه يضيع سدى من بين أيدينا. فنحن فى حاجة ملحة إلى معرفة حقيقية واعية لفن كرم مطاوع. ولا يمكن لنا أن نغترف من منابعه فنه، إلا إذا استطعنا دراسته علميا وأكاديميا، فنتعرف عليه عبر ظاهرة مسرح الرواد الأوائل وعلى رأسهم الفنان الكبير كرم مطاوع.

نحن فى حاجة إلى مساحة من الوقت لنتوقف ونتأمل فن هذا المسرحى الرائد المسرحى الكبير قبل أن تضيع نخائرنا القومية وتتوه. نحتاج من إصدارات هيئات النشر ومؤسساتها وفى مقدمتها إصدارات أكاديمية الفنون، أن تختار عددا من الباحثين (نقاداً - مخرجين - سينوغراف) ليسطروا دراسات أكاديمية متخصصة حول مسرح كرم مطاوع، باعتباره مشروعاً من أهم المشروعات الثقافية فى حركة التنوير الفكرى والثقافى المسرحى المصرى فى النصف الثانى من القرن العشرين.

عندئذ لن يموت كرم مطاوع لأن تجربته ستستفيد منها الأجيال القادمة، فيتواصل فننا وفنهم مع فنه الذى نحن فى أمس الحاجة إليه.

إن كرم مطاوع كان «مهران» فى دفاعه عن مبادئه، بل كان كأبطال مسرحياته جميعهم حاملا رسالة الكلمة، والرؤية المسرحية المبشرة بمستقبل جديد. وكان مثل «دونكيشوت» يحمل سيفا يحارب به أسوار النفاق الاجتماعى، ومناخ التعادليات النفعية.كان يحارب بسيف إبداعاته كل هذه المخاطر الجسيمة، ويقف أمامها بالمرصاد.

لكن المأساة الحقيقية أن كرم مطاوع قد تناسى فى نهاية الأمر انه مجرد «دونكيشوت» مثالى رومانتيكى، يضرب بسيفه «طواحين الهواء» التى لم تنته معركته معها وهو حى.. ولاتزال حتى اليوم بعد موته تدور دوراتها الأبدية، منتظرة انكسار ذاك القادم. الآخر ..

هناء عبد الفتاح



مهرجان القاهرة السينمائى الدولى والاحتفال بمئوية السينما المصرية

شهدت القاهرة احتفالية سينمائية دولية كبيرة وهامة فى الفترة من ٢ حتى ١٥ ديسمبر ١٩٩٦ بانعقاد الدورة العشرين لمهرجان القاهرة السينمائى الدولى - الذى جاء مواكبًا لمرور مائة عام على دخول فن السينما إلى مصر فى نوفمبر ١٨٩٦ . وفى احتفال المهرجان بهذه المناسبة التاريخية أجرى استفتاء بين مائة وخمسين ناقدًا وسينمائيا لاختيار أحسن مائة فيلم فى تاريخ السينما المصرية منذ ميلادها فى بداية العشرينيات بفيلم «فى بلاد توت عنخ أمون» ١٩٢٣ وحتى آخر فيلم تم إنتاجه عام ١٩٩٥، وقد حصل فيلم «العزيمة»



ملصق المهرجان

١٩٣٩ على أعلى أصوات الاستفتاء.. يتلوه فيلما «الأرض» ١٩٧٠، و«المومياء» ١٩٧٥، وجاءت أفلام: - «دنانير» ١٩٤٠ و«الزوجة ١٣»، ١٩٦٢، و«انتبهوا أيها السادة» ١٩٨٥ فى نهاية قائمة الأفلام المائة. وقد نشر المهرجان هذه القائمة فى افتتاحية الكتاب الهام الذى أصدره بعنوان «مصر - مائة سنة سينما» إعداد وتقديم (أحمد رافت بهجت» فى ٤٢١ صفحة من القطع الكبير، وفى ليلة الافتتاح تم تقديم أعضاء لجنتى التحكيم العامة ومسابقة نجيب محفوظ، وعرض فيلم تسجيلى بعنوان «رحلة حب» إخراج محمود سامى عطا الله والذى يستعرض تاريخ السينما المصرية بشكل سريع، ثم عرض فيلم الافتتاح «اليوم الثامن» فرنسا - ١٩٩٥ من



ـ كنيسة القديس نيكولاس ـ ألمانيا ١٩٩٥

إخراج (جاكوفان دورميل). وعلى مدى أيام المهرجان الأربعة عشرة صدرت عشرة أعداد من مجلة المهرجان (بانوراما) باللغتين العربية والإنجليزية لتواكب أحداث تلك الاحتفالية، وتستعرض الأفلام والضيوف المشاركين.. بالإضافة إلى الكتالوج السينمائي الضخم (٢٢٨ صفحة) بالعربية والإنجليزية.. والذى يضم كل الأفلام المشاركة فى المهرجان [٢٠٠ فيلم]. سواء تلك التى تشارك فى المسابقة العامة وعددها ثمانية عشر فيلما من خمس عشرة دولة. أو مسابقة نجيب محفوظ والتى يتنافس فيها ثلاثة عشر فيلما من اثنتى عشرة دولة، وكذا الأفلام المعروضة خارج المسابقة، وأفلام مهرجان المهرجانات الذى يضم عددا كبيرًا من الأفلام التى حازت على جوائز فى العام

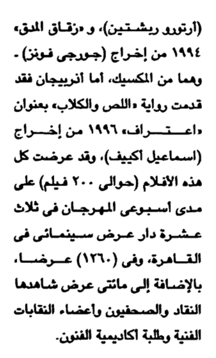


ـ من افلام المسابقة العامة

الماضى، وأفلام شاركت فى القسم الإعلامى، وأفلام المخرج التشيكى (ياروميل ايرليش) الذى كرمه المهرجان فى ليلة الختام، وكذا المخرج المجرى (زولت كوفاكس)، والألمانية (لينا فرتمولر)، والمخرج الروسى (نيكيتا ميخاليكوف)، وهى الليلة نفسها التى عُرض فيها فيلم الختام «بيكاسو.. المبدع و «المحطم» امريكا ـ ١٩٩١ من إخراج (جيمس ايفوري).. كذلك قدم المهرجان بانوراما للسينما المجرية، وللسينما الأمريكية المستقلة، والسينما الأرمينية، والسينما الهولاندية فى الثمانينيات والتسعينيات، وفيلمين عن العرب فى فرنسا، وثلاثة أفلام مأخوذة عن روايات لنجيب محفوظ هى «بداية ونهاية» ١٩٩٣ من إخراج



ـ صمت المدافع ـ كندا ١٩٩٦



(أرتورو ريشتين)، و «زقاق المدق» ١٩٩٤ من إخراج (جورجى فونز) ـ وهما من المكسيك، أما أنربيجان فقد قدمت رواية «اللص والكلاب» بعنوان «اعتراف» ١٩٩٦ من إخراج (اسماعيل أكييف)، وقد عرضت كل هذه الأفلام (حوالى ٢٠٠ فيلم) على مدى أسبوعى المهرجان فى ثلاث عشرة دار عرض سينمائى فى القاهرة، وفى (١٢٦٠) عرضا، بالإضافة إلى مائتى عرض شاهدها النقاد والصحفيون وأعضاء النقابات الفنية وطلبة أكاديمية الفنون.

وعلى مدى أيام المهرجان شارك مركز الهناجر للفنون ومكتبة القاهرة الكبرى ببرنامج ثقافى يعتمد على الدراسات والوثائق.. حيث قدم مركز الهناجر بانوراما للسينما المصرية للتعريف بها فى احتفاليتها





- بداية ونهاية - المكسيك ١٩٩٣

- زقاق المدق - المكسيك ١٩٩٤.

المئوية فعرض افلام: - «قطة على نار» لسمير سيف، «العزيمة» لكمال سليم، «سواق الأتوبيس»، «ليلة ساخنة» لعاطف الطيب، «الفتوة» لصلاح ابو سيف، «البحث عن سيد مرزوق» لداود عبد السيد، «باب الحديد»، و «الأرض» ليوسف شاهين، «ليه يابنفسج» لرضوان الكاشف، «اللص والكلاب» لكمال الشيخ، «شىء من الخوف» لحسين كمال، «قليل من الحب.. كثير من العنف» لرأفت الميهى، «البحر بيضحك ليه» لكامل القليوبى، «المومياء» لشادى عبد السلام، «إشارة مرور» لخيرى بشارة، «ناصر ٥٦» لمحمد فاضل.. والذى أعقبته ندوة حول الفيلم، ولأفلام التخرج بالمعهد العالى للسينما عام ١٩٩٦ - كما عرضت ايضاً افلام بدايات السينما الأمريكية (أديسون.. لوبين وآخرين)، والفيلم الامريكى «أم كلثوم» إخراج ميشال جولدمان - كما كرم مركز الهناجر المخرج الأسبانى (فيست أراند) لعرض فيلمه «الهروب»، والمخرج التشيكى ياروميل بيريش) وعرض فيلمه «النكتة»، و (الفريد هيتشكوك) وعرض فيلمه «صديقة السعادة»، وإقامة ندوة حول سينما هيتشكوك، وندوة حول السينما الأفريقية الحديثة مع عرض فيلم «عيون يونتا الزرقاء» لفلورا جوميز، وندوة السينما الشيلية فى الثمانينيات والتسعينيات وعرض فيلم «حطام السفينة» لميجيل ليتين، وندوة (السينما الأمريكية السوداء) مع عرض فيلم تسجيلى بهذا العنوان، وندوة (السينما الهولندية بين الثمانينيات والتسعينيات) وعرض الفيلم الهولندى «اختفاء» (لجورج شلويزر)، و (الندوة الكبرى عن السينما الإيطالية والعالم العربى)، وندوة (السينما العربية المهاجرة فى فرنسا) وعرض الفيلم التونسى الفرنسى «باى.. باى» (لكريم دريدى)، وندوة (مستقبل السينما العربية) و (بدايات السينما الأمريكية) و (صندوق أفلام الجنوب) عن السينما الفرنسية وبمشاركة خبراء فرنسيين..

كما قدمت مكتبة القاهرة الكبرى عددا من الندوات والعروض السينمائية فعرضت (أفلام لوميير

فيلم حيفا «المسابقة العامة»

فى مصر)، والفيلم المصرى «لوميير تانى مرة»، وفيلمى «عن السينما المصرية»، «تحية إلى السينما المصرية»، والفيلم المصرى الصامت «الساحر الصغير» وفيلمى «الام فى السينما المصرية»، و «المحاكمة»، و الأفلام الكاملة لمحمد بيومى. وعن تاريخ السينما فى العالم قُدمت أفلام «٢ × ٥٠» سينما فرنسية، لجان لوك جودار، «مائة عام من السينما الألمانية» لإدجار ريتز، «تاريخ شخصى للسينما البريطانية» لليك ديب، و «سينما صعبة» عن نيوزيلاندا» لسام نيل، «مائة عام من السينما اليابانية» لناجيزا أو شيما «كوريا - سينما على الطريق» لجانج سون - ووه، «السينما الأفريقية» لفريد بوغدير، «تاريخ السينما المصرية» لأحمد كامل مرسى، «رحلة شخصية عبر الأفلام الأمريكية» امارتن سكورسيز، «السينما الصامتة فى سوريا لهيثم حقى، «نور وظلال - نزيه الشهبندر» لأسامة محمد وعمر أميرالاى ومحمد ملص - كما عرضت الفيلم السويدى «أنا فضولية» لستيج بور كمان، والفيلم الأيرلندى «نحن وحدنا» لدؤنالد بلاك، وأفلام «زقاق المدق» لحسن الإمام، والمكسيكى «زقاق المدق» لجورجى فونسى، و «بداية ونهاية» لصلاح ابو سيف، والمكسيكى «بداية ونهاية» لأرتورو ريبشتن بمناسبة الاحتفال بعيد ميلاد نجيب محفوظ الخامس والثمانين يومى ١١، ١٢ ديسمبر - كما اقيمت بمكتبة القاهرة الكبرى حوارات مع المخرجين (يوسف شاهين وتوفيق صالح)، وندوات لمناقشة كتب: - «الرسائل الجامعية

- تفاحة - مصر ١٩٩٦



- مرحبا يابن عمى - الجزائر ١٩٩٦



عن السينما» لمجدى عبد الرحمن، «محاورات» لسمير نصرى، «مذكرات محمد كريم» لمحمود على، «أفلام الحركة فى السينما المصرية» لسمير سيف، «إيقاع ومونتاج الفيلم فى مصر» لعادل منير، «صحافة السينما فى مصر» إشراف: فريدة مرعى، «النشرات السينمائية فى مصر» لناجى فوزى، وقد وصل عدد الندوات التى عُقدت فى مسرح الأوبرا الصغير، ومسرح الهناجر، ومكتبةالقاهرة (٦٥) ندوة، وكان قد أقيم منذ اليوم الأول للمهرجان - بجوار المسرح الصغير معرض صور وأفيشات أحسن مائة فيلم مصرى ومعرض لآلات التصوير السينمائى القديمة بإشراف صندوق التنمية الثقافية - كما اقام مركز الهناجر فى قاعة الفنون التشكيلية معرضا لصور أفيشات مهرجان القاهرة السينمائى الدولى فى عشرين عاما... كما قُدم بالهناجر عرض بالكمبيوتر لتاريخ السينما العربية أشرف على تصميمه كمال عكاشة، ويحتوى على معلومات عن حوالى (٦٥٠٠) فنان وفنانة، وحوالى (٣٣٥٠) فيلما روائيا مصريا وعربيا، و (٨٢) شركة إنتاج وتوزيع مصرية وعربية وأجنبية، و (٢٠٠٠) خدمة فنية من معامل واستديوهات وأماكن تصوير وخلافه..

وفى ليلة السبت ١٤ ديسمبر ١٩٩٦ أقيم الحفل الختامى للمهرجان بمركز المؤتمرات، وفيه اعلن المخرج (عاطف سالم) نتيجة مسابقة نجيب محفوظ للعمل الأول، وفازت بها المخرجة الفرنسية (ساندرين يسيه) عن فيلمها «هل يسقط الثلج فى عيد الميلاد» وهى ايضًا كاتبة السيناريو - إنتاج فرنسى فى ٩٠ دقيقة، ويدور حول فلاحة فى جنوب فرنسا تعاشر رجلا متزوجا انجبت منه سبعة اطفال ترعاهم وحدها فى ظل حياة شاقة وقاسية بينما لا يتحمل الأب مسئولية هؤلاء الأطفال. بل ويستغلهم جميعا فى العمل بالمزرعة، وتسعى الأم لأن تجعل الأشياء أقل قسوة، وتوفق فى حماية عالم أولادها بالتعاطف والمحبة. كما منحت لجنة نجيب محفوظ شهادة تقدير خاصة للطفلة (ريم الحماد) عن دورها فى الفيلم اللبنانى «الشيخة» لليلى عساف، والذى يدور حول الأطفال المشردين فى بيروت التى خربتها الحرب. وقد شارك الفيلم المصرى «القبطان» إخراج (سيد سعيد) فى هذه المسابقة، ولم يفز بأية جائزة.. رغم أنه يُعد من أفضل الأفلام المصرية التى ظهرت فى السنوات الأخيرة لولا التطويل فى بعض أجزائه.. إلا أنه يتميز بجوه الخاص وبالموضوع الهام الذى يتناوله، وبالشكل الأسطورى الذى أضفى عليه سحرا وجمالا، وبلغته السينمائية المُركبة والبليغة. ويعلن رئيس لجنة التحكيم العامة السيناريست الإيطالى ومدير مهرجان فينسيا السينمائى السابق (جيان لويجى روندى) عن فوز المخرج الألمانى (اندرياس كلونرت) بجائزة خاصة من لجنة التحكيم عن فيلمه «خارج حدود الزمن» المانيا - ١٩٩٥ - ١٠٧ دقيقة، ويدور حول موضوع الحياة عندما تكون فى حالة سكون. حتى أنها توقف الزمن نفسه، وذات يوم يأتى شخص غريب من خارج حدود الزمن يستثير الخوف والرغبة فيُحدث حالة من التغير. ويفوز المخرج والسيناريست

الألمانى (فرانك باير) بجائزة أفضل سيناريو عن فيلم «كنيسة القديس نيكولاس» والمأخوذ عن رواية بنفس العنوان من تأليف الروائى الألمانى (اريك اويست)، والفيلم إنتاج ١٩٩٥ فى ١٣٧ دقيقة، ويدور حول اسرة تعيش فى مدينة لا يبزج فى المانيا الشرقية خلال سنوات القلق والاضطراب فى المانيا عام ١٩٨٨ والتى تفاقمت إلى مسيرات الاثنين الشهيرة فى خريف ١٩٨٩، واستطاع مؤلف ومخرج الفيلم أن يخلق عملا واقعيا شديد التأثير من خلال تلك الأحداث المأساوية قبل قيام المانيا الموحدة. وفاز بجائزة احسن إخراج اليونانى [بانتليس فولجاروس] الذى اشتهر بأفلامه الغنائية عن فيلم «اكروبول» - اليونان - ١٩٩٥ - ١٣٠ دقيقة، وهو أيضًا الذى كتب له السيناريو.. وهو الفيلم الذى يلقى نظرة متعمقة على مسرح اكروبول للموسيقى الذى ذاع صيته فترة الخمسينيات والستينيات فى أثينا باليونان، وذلك بعروضه المبهرة ومناظره الفخمة وأزيائه الباذخة، وتنطلق أحداث الفيلم عندما يقرر (برنس) أن يفصل بطلة فرقته العجوز رغم أنها من الممثلات المتميزات لإدمانها الخمر.. وذلك قبل وقت قليل من افتتاح أحد العروض، وعند البحث عن بديلة مناسبة لها يعثر على ممثل تخصص فى أداء أدوار النساء الكوميدية حيث تتوالى المفارقات الضاحكة، ويتميز الفيلم بالبطولة الجماعية دون أن يكون هناك مجال للتسلسل الدرامى..

وفى التمثيل فاز بجائزة أفضل ممثل (أبو بكر عزت) عن دوره فى الفيلم المصرى «المرأة والساطور» سيناريو وإخراج سعيد مرزوق، ويقوم فيه بدور النصاب المغامر محمود علوان الذى يخدع ضحاياه.. إلى أن يتزوج أرملة يغشها ويسرق أموالها ويستولى على ممتلكاتها ويحاول الاعتداء على ابنتها.. فتقتله وتمزق جثته وتوزعَها فى أكياس من البلاستيك لتخفى جريمتها. وتفوز الممثلة الألمانية (جولياجاجر) بجائزة أفضل ممثلة عن دورها فى فيلم «خارج حدود الزمن»، وتؤدى شخصية الفتاة (صوفيا) العاملة فى بار محطة قطار صغيرة، وتجمع ما بين براءة الطفولة وشقاوة الفتيات ونبالة المشاعر. أما جائزة لجنة التحكيم الخاصة (الهرم الفضى) فقد فاز بها الفيلم الجزائرى «سلام يا ابن العم» ١٩٩٦ - ١٠٣ دقيقة للمخرج الجزائرى (مرزوق علواش)، واالفيلم ناطق بالفرنسية ويضع كلمات قلائل بالعربية، ويدور حول ارتحال (عليلو) من بلده الجزائر إلى فرنسا فينبهر بروعة الحياة هناك.. حيث يلقاه ابن عمه (موك)، وكان عليه أن يلجأ إلى عدد من الحيل ليتمكن من العيش فى باريس التى صارت تطرد الأجانب، ويرى بعينيه ابن عمه (موك) الذى حصل على الجنسية ومارس النصب والاحتيال كى يعيش يُطرد أيضًا!

ويفوز الفيلم المصرى «تفاحة» بجائزة احسن فيلم (الهرم الذهبى) تأليف وإخراج: رأفت الميهى، ويدور حول تقلبات الحياة التى تحدث للزوجين (زينات وحسن) حيث تعمل زينات فراشة فى مكتب بإحدى الوزارات بينما يعمل حسن فطاطرى، ورغم صعوبة ظروفهما المنزلية فى الحى الشعبى الفقير الذى يعيشان فيه يحب الزوجان أحدهما الآخر ويعيشان فى سعادة.. إلى أن يأتى اليوم الذى تدخل فيه إمرأتان

حياتهما فتهددان تلك السعادة. ويعتمد هذا الفيلم على كوميديا الموقف ولا معقوليته وهو أقرب إلى الكوميديا السوداء التى تسخر من الواقع المرير، وقد ابتعد به مخرجه عن (الفانتازيا) التى قدمها فى عدة أفلام سابقة. أما جائزة وزارة الثقافة المصرية وقدرها مائة الف جنيه مصرى فقد فاز بها الفيلم الفلسطينى «حيفا» وهى جائزة أحسن فيلم عربى مشترك فى هذه الدورة. والفيلم من تأليف وإخراج (رشيد مشهراوى) وهو من إنتاج ١٩٩٦ وبطولة (محمد بكرى) وشارك فى إنتاجه عدة جهات عربية وأجنبية أبرزها هولندا. ويدور حول شخصية (نبيل) الذى اشتهر باسم حيفا - والذى يبدو للوهلة الأولى مجنونا بملابسه الرثة وقهقهاته التى تتردد أصداؤها فى معسكر اللاجئين بالقرب من غزة، وحديثه المتواصل عن قرب عودته إلى حيفا - المدينة التى يحمل اسمها.. ولكن نظرا لأنه لا يفهم تماما الطبيعة البشرية راحت نظراته تعكس حيوات ومشكلات الفلسطينيين الذين يسكنون معسكرات اللاجئين - بعد الحصول على الحكم الذاتى وقيام الدولة الفلسطينية فى غزة. ويقوم الفيلم على تفاصيل الحياة اليومية ليكشف عن التناقضات فى الحياة الفلسطينية حيث يدين فيها الواقع السياسى وواقع الناس فى قالب الكوميديا السوداء، ومع أن الفيلم لا يعتمد على حبكة قصصية تقليدية إلا أن هذا الشكل يحقق الصدق الفنى.. حيث تبدو فيه اللمسات الشاعريةً ممتزجةً برؤى انتقادية لاذعة تقطر مرارة وشجنا على الوضع الفلسطينى والعربى المتردى، ويجسد ذلك مشهد الختام حين تتقاطع جماعة مشيعى جنازة المرأة العجوز التى ظلت تنتظر أولادها اللاجئين خارج الوطن ليعودوا من الشتات دون جدوى.. مع جموع المتظاهرين المرحبين برجال السلطة الفلسطينية الجديدة..

عبد الغنى داود



متابعات
موسيقى

اكتشاف الموسيقى التى بداخلنا!

تشهد القاهرة فى نوفمبر من كل عام مهرجاناً ومؤتمراً للموسيقى العربية.

ترجع أهمية هذا المهرجان بصفة أساسية، إلى انه يعد تغيراً فى تصورنا عن الموسيقى بشكل خاص، وفى تصورنا عن الفن بشكل عام.

إن التفكير فى جعل موسيقانا العربية موضوعاً للمناقشة الجادة، والتحليل العلمى الدقيق، من خلال عقد المؤتمر المصاحب لحفلات المهرجان، اعتراف صريح بأن الموسيقى قضية قومية، تستحق عمق التناول، مثلها فى ذلك، مثل قضية الديمقراطية، أو الإصلاح الاقتصادى، أو مكافحة الإرهاب.

ويكون الحرص على عقد هذا المهرجان سنويا، دليلا على قناعة بأن القضايا الموسيقية، متجددة مع مرور الوقت، ولابد من إحكام علاقة الارتباط بين الموسيقى والزمن.

ولا يمكن أن نغفل دور هذا المهرجان، فى تعميق وإثراء التواصل الفنى، والإنسانى، بين الموسيقيين العرب. بدون هذا التواصل، تظل موسيقانا العربية، وقضاياها أسيرة إطار محدود، يمكن أن ينتهى بها إلى الجدب، أو الفتور.

ليس هناك مثل الفن (خاصة الموسيقى) ما يمكن أن يوحّد الناس، ويشعرهم بالألفة، والطاقات الإنسانية المشتركة. فما بالنا إذا كان هؤلاء الناس، ينتمون إلى لغة واحدة، وتاريخ واحد، ولهم طموحات وهموم، تؤكد مصيرهم الواحد المشترك.

لكل هذه الاعتبارات نؤيد عقد مهرجان الموسيقى العربية سنويا على أرض القاهرة.

لكننا فى مجال موسيقانا العربية، نطمح إلى المزيد بالنسبة إلى دور الموسيقى فى خلق، وتكوين الشخصية العربية.

غياب اخلاقيات الموسيقى

نحن نطمح إلى واقع يحتكم فى كل ممارساته إلى «أخلاقيات الموسيقى»، التى تتضمن حب الهدوء، وحسن الاستماع، وتقدير تعددية الأصوات، وإحداث نوع من الانسجام فى علاقتنا المجملة بالحياة، والناس، والطبيعة، والأشياء.

إن الإنسان الذى يذهب إلى حفلة للموسيقى العربية، ويقضى ساعتين مع الأنغام والألحان (هذا مع افتراض تمتعه بآداب الاستماع إلى الموسيقى)، ثم يعود إلى حياته سالكا من التصرفات، ما يناقض القيم الجمالية الموسيقية، مثل التعصب لراى، أو خدش خصوصيات الآخرين، إنسان بائس، متناقض، وفاقد للحس الموسيقى، ولم تفلح الحفلات، والمهرجانات، فى الارتقاء بكيانه، والتهذيب من سلوكه تجاه نفسه، وتجاه الآخرين.

إن الانفصال بين الاستماع إلى الموسيقى من ناحية، والحس الموسيقى من ناحية اخرى، أو الانفصال بين الجانب المادى، والجانب المعنوى، يمكن التعبير عنه بسيادة النمط الاستهلاكى تجاه الفنون، وتجاه الثقافة بشكل عام.

فالاستماع، والمشاهدة، و الاقتناء (الشرائط أو الأسطوانات) كلها أشكال استقبال استهلاكية. لا يكون فيها الإنسان، إلا طرفا سلبيا يقوم بعملية استهلاكية.

إنها حقا لكارثة حضارية، أن نقتنى شرائط الموسيقى، وحياتنا خالية من «الموسيقية». المشكلة ليست فى الموسيقى، المشكلة فينا نحن.

نحن نعتبر الموسيقى شيئا خارجيا، نقضى معه وقت الفراغ، والتسلية، وهى عند البعض المتخصص، لا تزيد عن كونها مهنة، أو حرفة.

إن هذا التصور عن الموسيقى، يجسد جزءاً من مأساة الإنسان المعاصر. فقد أصبح فى علاقته بالحياة كلها، يتلقى من الخارج، ولا يعطى من الداخل.

الخيط السحرى بين الذات والكون

إن جوهر الموسيقى، بل جوهر كل فن، أن الإنسان من خلال المتعة الفنية، يكتشف ذاته الحقيقية، وأن يلمس الخيط السحرى الواصل بين هذه الذات الكامنة، وبين الكون أو العالم.

إن الوحدة سواء على مستوى الذات، أو على مستوى الذات بعلاقتها مع الكون، هى السر فى الابتهاج الطاغى الذى نحسه حين نشاهد عملا فنيا، أو حين نستمع إلى الموسيقى.

إن المعزوفة الموسيقية، أسعدتنا لأنها جعلتنا نكتشف الموسيقى التى بداخلنا.

هى لحظة ضوء، وكشف، ودهشة، وبهجة، وانتشاء. وهى لحظة بالنسبة لغالبية الناس، غير واعية، أو شعورية، وليس بالإمكان وصفها بدقة، أو تفسيرها. كل الذى يعرفونه، أنهم فى حالة رائعة من الإقبال على الحياة.

إن هذا الإقبال على الحياة، الذى تصنعه معزوفة موسيقية، أو غنائية، غير ممكن منطقيا، إلا إذا كان معناه، اننا اقتربنا أكثر، من طاقة الحياة داخلنا.

ندرك الآن خطورة الانفصال بين الجانب المادى، والجانب المعنوى، أو الانفصال بين الاستماع إلى الموسيقى وبين الحس الموسيقى.

هذا الانفصال يشكل نوعا من «الاغتراب»، قد لا يعيه، أو يحسه الإنسان. لكنه موجود، ويمارس ضغوطه النفسية الحادة.

بالإضافة إلى الاغتراب، فإن هذا الانفصال، المعبر عن تحول الإنسان إلى متلق ومستهلك للفن، هو شكل من أشكال الأنانية.

إن استقرار، وتأصل الحس الموسيقى، هو المعين الذى لا ينضب، منه نأخذ لكى نبدع للحياة، ونقدم لها الدليل على استحقاقنا لهباتها المتنوعة.

ونحن فى الوقت ذاته، نثبت لأنفسنا أننا فى علاقة ندية مع الكون، فهو يعطينا ونحن نعطيه.

كيف تتحول تلك اللحظة المؤقتة، التى تجتاحنا عند الاستماع إلى الموسيقى، إلى لحظة ممتدة فى الحياة؟ هذا هو عمل، وتأثير الحس الموسيقى المتأصل فى النفوس.

إن الإبداع فى الحياة، الذى يستحيل بدون الحس الموسيقى، ليس بالضرورة، موهبة خلق الأعمال الفنية، لكنه القدرة على أن نعيش الحياة بجمال وتناغم، فى كل تفاصيلها، وأن نرهف السمع لصوت الحق والعدل والحرية داخلنا، و أن نقاوم ميول التعصب، والتفرقة وأن نتصالح مع انفسنا، ومع الطبيعة. وتكون فى النهاية تصرفاتنا، مغلفة بالتواضع أمام جلال الكون ورحابته، وثرائه.

إن عالمنا المعاصر، يعيش ذروة الانفصال والاغتراب، وانتقا الحس الموسيقى.

عالم ضد التناغم

إنه عالم فى عداء واضح مع جماليات الفن، والقيم الموسيقية بشكل خاص، رغم انتشار مهرجانات الموسيقى، والعروض الفنية المختلفة، وحفلات الغناء فى كل مكان.

إنه عالم تسيطر عليه الميول العدوانية، والتفرقة الطبقية، العنصرية، عالم ذكورى التوجه، صاخب، جشع الأهواء، أحمق الشهوات.

عالم يجهض كل تناغم ممكن بين أجزاء النفس الواحدة، وبين هذه النفس، والكون، عالم لا تطربه إلا أجراس الحروب، وصرخات المستضعفين.

والنتيجة انه عالم تعس، يدور فى حلقة جهنمية لا حل لها، من القتل والسيطرة، وسفك الدماء.

لقد فقد عالمنا المعاصر، لغة التخاطب مع أنشودة الكون الأبدية. نعم، فكل شىء حولنا، يغنى، وكل شىء حولنا يعزف على أوتار سرية، لكنها تكشف نفسها، لمن امتلك التناغم، قال شكسبير: «لكل شىء إيقاع، وبناء على ذلك «أرقص له الإجابة».

إن حضور الحس الموسيقى بأخلاقياته، وجمالياته، هو الذى يتيح للفن، أن يحقق غايته المقدسة، الا وهى الانسجام مع الحياة، والعثور على جذوره الواقعية داخل كل إنسان.

خصوصية الموسيقى

إن الفن والحياة، كيان واحد لا يتجزأ، لا نقصد بهذا ذوبان ما بينهما من اختلافات، وضياع المذاق المميز لكل منهما.

لكننا نقصد، أنهما فى عناق أبدى لا نهائى العذاب، لا نهائى المتعة.

الحياة تقدم للفنان أو الفنانة، التجارب الإنسانية، العاطفية، المتنوعة، والتى تفتح شهية الإبداع، وتثير شهوة الخلق.

والفنانة، أو الفنان بدوره يرد الجميل، ويعيد هذه التجارب مرة أخرى إلى الحياة، فى أشكال جمالية ممتزجة بمعاناته الشخصية، ورؤيته فى النظر، والتفسير، والاستمتاع، والتألم.

وكلما عظمت الفنانة، أو عظم الفنان، كلما جاءت تجربته الذاتية ملتحمة بتجارب الآخرين.

بدون الحس الموسيقى، بجمالياته، وأخلاقياته، يصبح من الصعب، استعادة الوحدة والانسجام بين الفن والحياة. مثلما بالدرجة نفسها، يصعب أن ينتقل الفن من كونه تجربة وجودية، معاشة لذات واحدة، إلى ذوات الآخرين.

إن هذه السمة المتجاوزة للفن، هى شرط «التطهر» الذى قال به أرسطو. وهو يستحيل بغياب الحس الموسيقى إلى حركة متعثرة، مرتبكة.

إن الموسيقى لها خصوصية ليست فى الفنون الأخرى. الموسيقى لديها القدرة على احتواء الناس، لأنها تمتلك الطاقة السحرية على شغل الفراغ الداخلى، والخارجى فى آن واحد، وذلك بعنف توهج الشحنة الانفعالية ذاتها.

الانسجام مع إيقاع الحياة

إن التقدم فى مختلف أشكاله، لابد له أن يستهدف خلق الإنسان الذى يستطيع «ضبط» إيقاع احتياجاته وطموحاته، مع إيقاع الحياة من حوله، حيث ينتظم الاثنان، فى حركة تصاعدية، متناغمة، تثرى الإنسان، والحياة على حد سواء.

وهل «ضبط» إيقاع النفس، مع إيقاع الحياة، شىء آخر، غير التعبير المجسد عن تأصل، وامتداد الحس الموسيقى، بجمالياته، وأخلاقياته، فى الفكر والوجدان؟؟

ولن يحدث هذا «الضبط»، إلا إذا تحولت الموسيقى، من مجرد سلعة للاستهلاك المؤقت، أو مهنة فى سلم الوظائف، أو أداة للترفيه، إلى «عادة» نفسية، واجتماعية، نمارسها «يوميا» دون جهد، أو تفكير، تماما مثل التنفس، أو الحركة، أو الكلام، أو التوق إلى الحب.

منى حلمى



ميخائيل رومان وفعله المسرحي

انتقالا من الدرس اللغوى الدرامى إلى درس العلامات، قدم الباحث حازم شحاتة بحثه «الفعل المسرحى فى نصوص **ميخائيل رومان**» لنيل درجة الماجستير من قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة فى ٣١ نوفمبر ١٩٩٦، وذلك تحت إشراف أ.د. **جابر عصفور**.

وقد ناقش الرسالة كل من أ.د. **عبدالمنعم تليمة** و أ.د. **صلاح فضل**. وقد استلفت نظر كليهما جدة مصطلح «النص المرافق» الذى يدخل للمرة الأولى عنصراً أساسيا ضمن مجموعة العناصر التى تحدد قابلية نص ما إلى التحول إلى حالة المسرحة. هذه الحالة البصرية المسموعة هى ما يستهدف الباحث دراسة خصائصها المميزة لدى كاتب أو مجموعة من الكتاب، كان ميخائيل رومان أول هذه المحاولات التى نرجو أن يوافينا بها فى بحوث تالية.

ويقسم الباحث دراسة الفعل المسرحى إلى مرحلتين، مرحلة دراسة النص ومرحلة دراسة استجابات القارئ. ويدرس فى رسالته هذه مرحلة النص فقط حيث تحتاج المرحلة الثانية إلى بحث مستقل. وحسب تعريف الفعل المسرحى الذى افترضه الباحث فى هذا البحث، درس وظائف الأداة وانساق التقنية والبناء المسرحى فى النص حتى يقدم الباحث إجراءات علمية لدراسة «مسرحة» النص، وليس بوصفه نصا دراميا فقط. فيدرس الأنساق المورفولوجية (التركيبية) والأنساق الجمالية (الفنية) والأنساق الدرامية. وبذلك تصبح الدراما جزءا من النص وليست هى كل ما فى النص، وهذه هى نقطة الجدة والإضافة فى هذه الرسالة. فقد درس الباحث خمس وظائف للأدوات المسرحية هى وظيفة الإبانة حيث تسعى الأدوات لإظهار

الأشياء على المسرح، فمن أجل هذا يكتب النص وليس فقط لأنه ساحة صراع. وكذلك تسعى الأدوات للإحالة إلى واقع المتفرج، كما تسعى للإحالة إلى مفردات العالم الدرامي سواء بسواء. أما الوظيفة الرابعة فهي السرد حيث تقوم الأدوات المسرحية بنوع خاص عن السرد التمثيلي لا يشبه السرد الروائي فهي لا تسرد الماضي وإنما تسرد «الحواضر»، أما الوظيفة الخامسة فهي الوظيفة الدرامية، تلك التي كان يكتفي بها النقد التقليدي.

ومن مميزات هذه الرسالة أنها تدرس الإشارات المسرحية بوصفها نصا مرافقا للحوار، واستطاع عن طريق تحليل هذا (النص المرافق) من تحليل نهاية مسرحية الزجاج لميخائيل رومان التي حيرت نقاد الستينيات، حيث رسم منحنى للشخصية يتتبع فيه مراتب القوة عبر النص. وبذلك يقدم طريقة لقراءة الشخصية يفيد منها القارئ وممارس المسرح (مخرج، ممثل...) وقد أثنت لجنة المناقشة على جهد الباحث في التحليل وفي المصطلح على السواء.

وأهم ما تخرج به الرسالة من نتائج أن الفعل المسرحي ليس كامناً في النص، ولكنه فعل قراءة يتغير بتغير شروط القراءة ومحدداتها، لذلك تختلف العروض المسرحية المقامة على النص نفسه، ولكن هذا لا يدفع إلى ترك الأمر للانطباعات الشخصية وإنما على الباحث - و القارئ عموماً أن يكتشف الإجراء العلمي الذي يمكنه من قراءة النص قراءة مسرحية وليست قراءة أدبية فقط.

صالح راشد



صبرى حافظ

«ستانلى» ومسرحة تمزق الفنان بين الرسم والمرأة

تثير مسرحية (ستانلى Stanley) التى يعرضها الآن مسرح كوتسلو التابع للمسرح القومى الملكى للكاتبة الانجليزية **پام جيمز** Pam Gems مجموعة من الأسئلة الخصبة حول علاقة المسرح بالفن التشكيلى من ناحية، وبفن السيرة الشخصية للمشاهير من ناحية أخرى، وحول طبيعة الدور الذى يلعبه المسرح فى إحياء الذاكرة الثقافية، وفى إدارة الجدل حول قضاياها. لأن هذه المسرحية تستقى عنوانها من اسم الرسام الإنجليزى المشهور **ستانلى سبنسر** Stanley Spencer (١٨٩١ - ١٩٥٩) وتسعى إلى تقديم حياته الشخصية ومشاغله على خشبة المسرح، واستقصاء أبعاد علاقته الشائكة بالمرأة والجدل الذى انتاب حياته معا. وقد توزعت رؤية **سبنسر** بين تصور بدائى للمرأة لم يستطع المجتمع تقبله، يرافقه تصور بدائى للفن يعود به إلى حظيرة التصوير الدينى من جديد حظى من المجتمع بالإعجاب والتقدير. وتطرح المسرحية هذا التناقض فى ساحتها فى محاولة منها لاختبار عدد من الفرضيات التى تحاول عبرها التمييز بين قوانين الفن وقوانين الواقع والبرهنة على اختلافهما عن بعضهما البعض بشكل جوهرى. لكن المسرحية تستخدم هذا كله لتطرح قضية أساسية أخرى هى قضية المسكوت عنه فى حياة **سبنسر** الفنية، عبر العلاقة المستمرة بين الفن والواقع، وكيف أن هذه العلاقة تمر عادة بالمرأة. لأن المسرحية التى كتبتها امرأة تطرح كل قضاياها من خلال المرأة، وبعد تمريرها بمرشح رؤيتها ومعاناتها فى العصر الفيكتوري خاصة.

فپام جيمز التى تبلغ الآن السبعين من عمرها، قد ولدت فى أول أغسطس عام ١٩٢٥، من رائدات مسرح المرأة فى بريطانيا، ومن أكثر

كـاتبـاته انشـغـالا بقـضـاياها، وتجسيدا لطبيعة المأزق الذى تعانى منه المرأة فى مجتمع أبوى. ومع أنها من جيل **أوزبورن** الغاضب، بحكم المولد والخلفية الطبقية العمالية، ومزاج الواقعية الاجتماعية الفنى معا، فإنها لم تبدأ الكتابة للمسرح إلا بعـد أن تجـاوزت الأربعـين من عمرها. فقد كان عليها تربية أبنائها الأربعـة أولا، قـبـل الانطلاق إلى التعبير عن موهبتها الدرامية كما هى الحـال بالنسـبـة للكثـيـرات من بنات جيلهـا. وكـانت **جـيـمـز** من العناصـر النشطة فى الحـركـة النسـائيـة فى السـبـعـينيـات، ومن الكاتبات اللواتى كرسن موهبتهن المسرحية لقضـايا الهوية النسـوية بمخـتـلف تجليـاتهـا. ويمكن بداءة تقسيم إنتاجها المسرحى الغزير إلى ثلاثة مـحـاور: أولهـمـا مـحـور المسرحيات التى تتناول وضع المرأة فى المجـتـمع الإنجليزى المعاصـر، وثانيـهـمـا مـسـرحـيـات التنقيب فى التـاريخ وإعـادة كـتـابتـه من منظور جديد، وثالثهما محور المسرحيات التى أعدتها عن أعمال أخرى بهدف إعـادة تأويل قضية المرأة فـيـهـا، أو وضـع إسـهـام نسـاء أخـريات على خـريطة الاهـتـمـام المسـرحى الإنجليزى.

وتقع ضمن المحور الأول معظم مسرحياتها الأولى (كريسماس بيتى البديع wonderful christmas petty's) ١٩٧١، و(ودان حـبـيـبى My warren) وبعـد عيـدالميلاد (Birth-day After) ١٩٧٣، و(علاقة الآنسة ڤينيس الغرامية المهذبة مع بل الهائج (Courtship of Miz venus & venus & wild Bell the Amiable) ١٩٧٣و(سـارة ديڤـاين Sarah Di-vine) ، و(توجـهـى للغـرب أيتـهـا الشـابة Go West Young Wom-an) ١٩٧٤ و(دوسا، فيش، ستاس، وڤى Fisd, stas and √i Dusa)) ١٩٧٥ وهى المسـرحيـة التى ظهرت من قبل باسم (سمكة ميتة Dead Fish)، ووضـعت اسـمـهـا بقـوة على الخريطة المسرحية لأنها تتناول فيها حياة أربع شخصيات نسائية متباينة تقدم عبرهن مختلف تنويعات مأزق الهوية النسوية التى تجد فيها امرأة جيل ما بعد اختـراع حبوب منع الحمل نفسـهـا فـيـهـا فى المجتمع البريطانى بين مطرقة مطاردة الرجل باعـتـبـاره مـصـدر الاسـتـقـرار الاجتماعى والإشباع الجنسى معا، وسندان الصـراع مع نزعاته الأبوية باعتبارها العقبة الكأداء أمام تحرر المرأة الاقتصادى والاجتماعى الحق. ثم مسرحية (نساء محبات Loving Women) ١٩٨٤ والتى سبق لها أن ظهرت فى صورة أقصر وأقل شمولا بعنوان (المشـــروع The Project) ١٩٧٦. و(اليـعـسـوبة Ladybird) وساندرا Sandra) ١٩٧٩.

أمـا المحـور الثـانى فـإنه يضم مسـرحـيـات (بياف Piaf) ١٩٧٣ وإن لم يقيض لهذه المسرحـيـة الباكرة العـرض إلا عـام ١٩٧٨، ولم تحـقق نجاحها العريض إلا بعد إخراجها كمسرحية موسيقية فى الثمانينيات. وهى مسـرحـيـة تتناول حياة المغنية الفرنسـيـة الشـهـيرة **إديث بياف** بعـيـدا عن أسطورة الألق الإعـلامى الزائف عن بلبل الغناء وقـيـثـارته الذهبية الذى يحول دون معرفتها بشكل حقيقى كامرأة ، ويخفى عن الأعين صراعها الرهيب مع الفقر ومع الشـهـرة والإدمـان وسنوات الحرب. و(جينڤر Guinvere) ١٩٧٦ وهى مسرحية قصيرة لم أعثر على معلومات وافية عنها، سوى أنها عن شخصية نسائية تاريخية. و(اسمى

روزا لوكسمبورج My Name is (Rosa Luxmburg ١٩٧٦) التى تناولت فيها حياة المناضلة الاشتراكية الألمانية الشهيرة، والتى تتماهى معها الكاتبة موقفيا وفكريا، لأن **جيمز** تتبنى أفكارا اشتراكية وتحررية واضحة هى الأخرى، وتسعى لاستخدام منهج الواقعية الاجتماعية فى عرضها على المسرح. و(الملكة كريستينا -Queen Chris tina ١٩٧٧) التى تتناول فيها قصة الملكة التى ربيت فى بلاط أبيها كرجل، حتى تصبح جديرة بالحكم بعده، وكيف كان عليها إحباط كل غرائزها الطبيعية، لكن نزعاتها الجنسية، ودوافع الأمومة الدفينة فيها سرعان ما تفجر هذه الأكذوبة الاجتماعية. وتطرح المسرحية على صعيد الجدل الفكرى الأفكار السائدة حول الفروق بين المرأة والرجل وهل هى فروق طبيعية بيولوجية أم أنها راجعة إلى الشروط الاجتماعية والتنشئة التى تبلور الاختلافات الموقفية والاتجاهية بين الجنسين. و(الخالة مارى Aunt Mary ١٩٨٤) التى قدمت فيها الوجه المناقض لذلك الذى بلورته فى (الملكة كريستينا) بتقديم شخصية رجل مولع بتقمص شخصية المرأة، وارتداء ملابسها والتزين مثلها، وإن لم تحقق فيها نفس النجاح.

وإذا انتقلنا إلى المحور الثالث سنجد أنه يضم مسرحيات: (غادة الكاميليا Camille ١٩٨٤) والتى أعادت فيها كتابة مسرحية **الكسندر دوماس** المعروفة من جديد فخلصتها من رومانسيتها وميوعتها العاطفية، وقدمت القصة القديمة من منظور نسوى جديد يجرد الرجل من أى تبريرات اجتماعية أو أخلاقية، ويبرز مدى الظلم الاجتماعى الذى وقع على المرأة وحولها إلى ضحية لقهره. و(الأنهار والغابات The Rivers and Forests) التى أخذتها عن نص للكاتبة الفرنسية الشهيرة **مارجريت دوراس**، وسعت من خلالها إلى تقديمها بقوة على المسرح الإنجليزى الذى لايهتم بأعمالها كثيرا. ثم (قضية دانتون The Danton Affair) التى أخذتها عن الكاتبة البولندية المنسية **ستانسلافا جيبيسجيبسكا** -Sta nislawa Przybyszewska وهى من مسرحيات **جيمز** القليلة التى لاتتضمن أى شخصيات نسائية، بسبب تقيد الكاتبة فيها ببنية المسرحية البولندية الأصلية التى قدمت مسرحيتها عنها.

وتنتمى مسرحية (ستانلى) إلى المحور الثانى من محاور عالمها المسرحى الثلاثة، ولكنها تعد أولى مسرحيات **جيمز** التى تتناول فيها حياة فنان رجل. لأن مسرحياتها السابقة فى هذا المحور تناولت جميعها شخصيات نسائية: من **إديث بياف** فى مسرحيتها الشهيرة (بياف)، إلى **روزا لوكسمبورج** فى مسرحية (اسمى روزا لوكسمبورج) إلى (الملكة كريستينا) فى المسرحية التى تحمل اسمها. فما هو السر فى تغيير استراتيجيتها تلك؟ وهل يعد اختيارها لرجل لكتابة حياته فى مسرحيتها الجديدة تخليا منها عن الانشغال بقضية المرأة التى كرست لها كل مسرحياتها أم أنه مجرد منهج جديد لعرض قضية المرأة بقلب التركيبة القديمة؟ للإجابة على هذه الأسئلة لابد من العودة إلى المسرحية ذاتها، وتناول ما قدمته لنا عن حياة هذا الرسام الإنجليزى الشهير. تؤكد المسرحية فى بدايتها

حقيقة معروفة عن ستانلى سبنسر هى أن معبوديه الأساسيين ثلاثة جميعهم من الرجال: وهم **يسوع المسيح، وجياتو** Giotto الرسام والنحات الفلورنسى الشهير (١٢٦٦ - ١٣٣٧) الذى نفث روحا جديدة فى الفن الدينى المسيحى بتصويره للشخصيات الدينية المقدسة وكأنهم بشر حقيقيون، والموسيقى الألمانى **يوهان سباستيان باخ** (١٦٨٥ - ١٧٥٠). وتنطوى هذه المقولة الشائعة على أن محور العالم الذى ينطلق منه فن **ستانلى سبنسر** هو الدين والرسم والموسيقى، أى أنه كان عالما فنيا وروحيا خالصا.

وتؤكد المسرحية هذه الحقيقة المعروفة عن **ستانلى** لكى تنقضها، أو بالأحرى لكى تتعامل مع المسكوت عنه فيها وهو المرأة. لأنها تنطلق من وعى بأن كل هذه العناصر الثلاثة التى تشكل مرتكز عالم **ستانلى** الفنى والواقعى، وهى الدين والرسم والموسيقى لايمكن لها أن تحقق فاعليتها بحق فى غياب المرأة عنه. كما تنطلق المسرحية من حقيقة أخرى، وهى أن قوة **ستانلى** الفنية راجعة إلى علاقته العميقة مع واقع قريته التى شكلت المصدر الرئيسى لتجربته الإبداعية، بما فى ذلك بعدها الدينى الذى تأثر فيه **بجيوتو** من حيث رسمه للمشاهد الدينية وقد تجسدت من خلال شخصيات القرية الحقيقية. ولكنها تعيد صياغة هذه المقولة ليصبح الارتباط بالقرية ارتباطا حسيا وروحيا بالمرأة الأولى التى تزوجها من هذه القرية، وليس مجرد ارتباط تجريدى عام بالقرية. فقد كان ارتباط **ستانلى** القوى الحسى والروحى معا بزوجته الأولى **«هيلدا»** التى قدمت له جسدها مادة لشهوته الحسية والفنية على السواء، حيث كانت هى الزوجة الحسية والنموذج الذى يأخذ عنه لوحاته معا، مما جعلها المدخل الإنسانى لعالم القرية الروحى، ولإعادة رؤيتها بمفردات فنية سواء أكانت هذه المفردات دينية خالصة أم حسية محضة. فكل جزئية من جزئيات حياة **سبنسر** تتعرض فى هذه المسرحية لقدر من التأويل الخاص الذى يجعلها جزءًا من دراما التعامل مع المرأة والفن معا، ولقدر أكبر من الانتقاء الذى يخضعها لعوامل الحذف والإثبات.

وحتى نقيم طبيعة التغيرات التى أحدثتها المسرحية فى حياة **ستانلى سبنسر**، أو بالأحرى الاختيارات الانتقائية التى بلورت عبرها المسرحية تأويلها الخاص لهذه الحياة، لابد لنا من التعرف بداءة على سيرة هذا الرسام الشهير كما تتبدى فى المراجع المألوفة عنه **فستانلى سبنسر** واحد من أبرز الرسامين الإنجليز فى القرن العشرين. درس الفن فى مدرسة «سليد للفنون الجميلة». وأبدى منذ بداية حياته الفنية موهبة واضحة لاستشراف صيغ بالغة التميز والخصوصية من الفن الرؤيوى Vi-sionary Art، وهو فن الرؤيا الدينية والأسطورية الذى يرى فيه الرسام العالم من خلال مفرداتها. وقد تمحور عالمه الفنى حول ثلاث مناطق أساسية أولاها هى عالم الريف والطبيعة والإنسان فى قرية مولده كوكهام بمقاطعة بيركشاير وهى القرية التى أمضى بها معظم حياته، وثانيتها هى منطقة الانشغال الدائم بالموضوعات الدينية والشخصيات الإنجيلية والمشاهد الطالعة من الكتاب المقدس. بل وكان يتعامل فى هذا المجال ومن منطلق صوفى مع

الواقع وكأنه من تجليات تلك الرؤى الدينية التى تنطوى على رسالة شفرية سماوية. أما المنطقة الثالثة التى دار حولها فنه فهى منطقة الفن الشبقى والاهتمام بالجنس بدلالاته الحسية والدينية على السواء.

وقد مزج **ستانلى** كثيراً بين هذه المناطق الثلاث عندما استخدم مشاهد القرية وشخصياتها لتصوير موضوعاته الدينية، أو شخصيات من حياته فيها لتجسيد لوحاته الشبقية. وبالإضافة إلى ذلك فإن اشتراكه فى الحرب العالمية الأولى كأحد أفراد فريق وحدة الإسعاف الميدانية بالصليب الأحمر فى مقدونيا أدخل مشاهد الحرب الدامية إلى ساحة عالمه الإبداعى. وقد أدى تكليفه برسم جدران كنيسة بورجكلير Burghclere إلى بعث مشروعات العصور الوسطى الضخمة من جديد. لأن إنجازه الكبير بها، والذى استغرق العمل فيه ست سنوات (١٩٢٦-١٩٣٢)، يشكل أضخم الرسوم الجدارية لأى فنان إنجليزى فى القرن العشرين، ويعد فى الوقت نفسه من أهم العلامات الفنية فى هذا المضمار. وقد مزج فيها مشهد القيامة الدينى بمشهد قيامة الجند الذين سقطوا فى الحرب. والواقع أن الطاقة القوية التى تنبعث من لوحاته تعود إلى أسلوبه المتميز الذى تغاضى عن معايير الجمال التقليدية، واهتم بإبراز ما تنطوى عليه الحياة من قبح وتنافر، أكثر من اهتمامه بإسباغ نسقية مصطنعة على المشهد. فهو يصور البشر فى كل لوحاته وكأنهم محاصرون داخل جلودهم، لا يستطيعون من هذا الحصار انفلاتاً. سواء أكان ذلك فى لوحاته التى تعتمد على تصوير الجسد الإنسانى العارى، أو فى تلك التى تصور مشهداً اجتماعياً دينياً كان أو اجتماعياً. ومع أن **ستانلى** ينطلق فى رؤيته الفنية للعالم من روح دينية مفعمة بالتسامح إلى الحد الذى جعل لوحاته عن يوم البعث تنافى التصور الشائع الذى يرسل فيه المسيح الأبرار إلى النعيم والأشرار إلى الجحيم، حيث يرسل مسيحه الجميع إلى الجنة، فإن طريقة رسمه للشخصيات تكشف عن هذا الحصار الداخلى العميق الذى لامهرب منه.

لكن المسرحية، وقد سلمت بقيمة **ستانلى** الفنية وبرؤيته العميقة للوضع الإنسانى، اختارت أن تجعل هذه الرؤية تسرى فى تفاصيل حياة **ستانلى** الشخصية التى آثرت أن تقدم مسيرتها على المسرح. وأدخلت المشاهد إلى فضاء مسرحى يوشك أن يكون هو العالم الفنى للرسام قبل أن يبدأ. فقد أحالت المسرح كله، لا الخشبة وحدها إلى نوع من المرسم الكبير الذى يعمل فيه **ستانلى**. وقد ساعدها على ذلك طبيعة الفضاء المسرحى فى مسرح «كوتسلو» التجريبى ضمن المسارح الثلاثة التى يتكون منها المسرح القومى بطبيعته المعملية المتميزة. كما جعلت حائط الخشبة المسرحية الخلفى كله، أو بالأحرى الحائط الخلفى للمسرح فقد ألغت التمييز بين الخشبة ومكان جلوس الجمهور كلية، يمثل أحد جدران كنيسة بورجكلير التى رسمها ستانلى. وأدخلت الجمهور عليه وهو يعمل فيها معلقاً على سقالات العمل التى يقيم حضورها الدائم حواراً بين عالم الرسام وعالم رسامى عصر النهضة وتفانيهم الدينى. وأعادت تشكيل الفضاء المسرحى لتحوله إلى ما يشبه مسرح الحلقة، حيث يجلس الجمهور فى أضلاع ثلاثة حول الخشبة، بينما

الضلع الخلفى هو جدار الكنيسة التى يرسمها **ستانلى** كما ذكرت. واستخدمت فى الضلعين الجانبيين المقاعد «الدكك» التى نجدها عادة فى الكنائس، وليس فى المسارح. كما رافقت هذا المشهد كله، وهو المشهد الذى يدخل إليه الجمهور، ويدور فى صمت حتى بداية العرض، بعزف لموسيقى **باخ** الكنسية، حتى يتأكد للجميع أنهم قد دلفوا بالفعل إلى محراب الفن المقدس، وأن كل شىء فى العمل المسرحى مؤطر بسياجه. وكان لهذه البداية المؤثرة وقعها على الجمهور، الذى لاحظت صمته بدلا من هسيس ضجته المستمرة فى هذه الحالات، والتى لا يوقفها إلا إظلام المسرح وبدء العرض.

واختارت المسرحية أن تبدأ بمرحلة رسمه للكنيسة بعد سنوات من تجربته فى الحرب العالمية الثانية. وأن تمزج هذا الرسم بقصة حياته الشخصية لتجعل الصراع بين نزعات الفنان إلى المطلق، وحياته الخاصة التى تشده دائماً نحو الحسى، على مدار دراما العمل كله. فمن المعروف أن نزعة **ستانلى** للمطلق تزاوجت مع نزوعه للتمتع الحسى بالمرأة، واشتبكت مع قصة حياته التى اضطر فيها للجرى وراء ألق الطبقة الإرستقراطية الكاذب فدمر هدوءها الداخلى. وتعترف الكاتبة فى مقدمتها للمسرحية التى تعلل فيها سبب كتابتها لمسرحية عن رسام معروف، بأنها تستخدم المادة الشخصية كنقطة انطلاق. وأن تطور وعى المشاهد المعاصر بأساليب القطع والمزج التى عودته عليها السينما والتليفزيون مكن الكاتب المسرحى من تقليص زمن المسرحية وفضائها بشكل رهيب، ومن التنقل بحرية بين المكان والزمان، واستيعاب تفاصيل حياة كاملة فى أقل من ثلاث ساعات. وبأن المسرح بالنسبة لها أداة فعَّالة لانتهاك المواضعات والتقاليد المستقرة والمتعارف عليها.

وتبدأ المسرحية **بستانلى** وهو يرسم زوجته الأولى **هيلدا** ويتحدث معها عن الرسم مؤكداً لها أن الرسم عنده ليس عماده الرؤية، وإنما الحب. لأن الرسم لا ينبع لديه من العقل أو النظريات الفنية، وإنما من القلب والعلاقة الحميمة مع الموضوع الذى يرسمه. وهو لذلك غير عابئ بالنظريات الحديثة حول التجريد والطليعية والفن الواقعى. كل ما يعبأ به هو إشباع رغبته العميقة فى الرسم، وتلبية حاجاته الداخلية إليه، وتحقيق نوع من التواصل، أو الحب العميق بينه وبين موضوعه. ولذلك كانت هذه البداية تأكيداً لدور الحب فى خلق حالة من النشوة الإبداعية والفنية. نشوة يستعيد فيها ذكريات الماضى وتجربة الحرب. لكن المسرحية تشير لنا منذ البداية إلى هذا التناقض الكامن فى قلب علاقة الحب التى تربط **ستانلى** بزوجته **هيلدا كارلايل**. إذ يسألها بحيرة أثناء نقاشه الطويل معها حول الفن: كيف أكره أفكارك وأحبك؟ وهو أحد أسئلة المسرحية المحورية لأنه يعبر من البداية عن التجلى الواقعى أو المحسوس للجدل بين العقل والقلب الفنى أو المجرد. لأن **ستانلى** يكتشف أنه برغم حبه لزوجته وتواصله الحسى والروحى معها، لا يستطيع أن يتناقش معها فى الفن. لذلك لم يجد، إزاء حاجته للحديث حول الفن، إلا الهرب إلى فردوس هذا الحديث الذى توفره النحاته الموهوبة **دوروثى هيبورث** ورفيقتها **باتريشيا**. وتبدأ **باتريشيا**، وهى أكثر المرأتين جمالا

وأشدهما ضحالة فى الوقت نفسه، فى إغراء **ستانلى** بشقشقاتها اللفظية، وإغوائه أو بالأحرى «تحنيسه» بمباهجها الجسدية معاً.

فقد اكتشفت **باتريشيا** أن باستطاعتها الإيقاع **بستانلى** للزواج منها، علّ سمعته الفنية أن تضمن لها النجاح فى مجال الرسم، بالرغم من أنها لا تحب معاشرة الرجال جنسياً، وتفضل حياتها مع صديقتها الحميمة المثالة **دوروثى**. وقد اقامت المسرحية جدلاً مستمراً بين خيط **ستانلى** الذى يجرى دائماً وراء شهوة حسية للحياة لا ترتوى، وشهوة روحية للفن لا يقبل أن يشرك فيها معه احداً، وبين تفاصيل حياته الواقعية التى أخذته من إحباط إلى اخر. فقد استطاعت حياته مع زوجته الأولى **هيلدا** أن تحقق له الشهوتين معاً برغم إخفاقها فى إشباع حاجته للنقاش حول الفن. ولكنها ما أن انجبت حتى شغلتها أمومتها ورعايتها المستمرة لطفلتها الوليدة عن الاهتمام به. واتاح ذلك الفرصة للمرأة الأخرى **باتريشيا** لإغواء **ستانلى** بتطليق امرأته والزواج بها حتى توفر له ما يحتاجه من إلهام فنى وإشباع حسى، وتحقق له بقدراتها العقلية ومباهجها الجسدية الزواج المفتقد بين الفنى والحسى معاً. وقد اختارت الكاتبة أن تسرد لنا فى مسرحيتها قصة تدمير ستانلى لزواجه من **هيلدا** من أجل الق الجرى وراء **باتريشيا** أو بالأحرى الوقوع فى أحابيلها. و«**باتريشيا**» تلك التى نجحت فى أن تصبح الزوجة الثانية **لستانلى** هى امرأة إرستوقراطية غير موهوبة فى الرسم، ولكنها تجرى دوماً وراء آلهة الفن التى تتهرب منها باستمرار.

ويتكشف هذا الزواج الفاشل عن وهمٍ كبير. لأن **باتريشيا** لم تسمح له أبداً بأن يشاركها فراشها، فقد ظلت مخلصة لعلاقتها السحاقية مع صديقتها **دوروثى**. وظل هذا المرغوب الممتنع دافعاً **لستانلى** لفترة واصل فيها مراودتها عن نفسها دون جدوى، ولكنه سرعان ما تحول المرغوب الممتنع ذاته إلى مصدر لتعاسته. فقد تبددت غوايتها الفنية بتبدد غوايتها الحسية، مما دفع **ستانلى** إلى العودة من جديد إلى زوجته الأولى التى لا تملك الرجوع إليه، فقد طلقها ولا سبيل لإعادتها إليه إلا بطلاق **باتريشيا** والزواج بها مرة أخرى. لكن انى **لباتريشيا** أن توافق على طلاق هى الوحيدة المستفيدة منه مادياً ومعنوياً. إذ يتيح لها الاستيلاء على بيته وتأجيره لتنفق من ريعه على حياتها الخاصة مع صديقتها **دوروثى**، وعلى محاولاتها الفاشلة لأن تقيم معرضا لرسومها الخالية من الروح والموهبة. كما أتاح لها استخدامها لا سمه، وقد أصبحت زوجته الشرعية، أن تخلق لنفسها مكانا فى عالم الفن الذى تستطع ولوجه بلوحاتها ابداً. ويجد **ستانلى** نفسه مشرداً من بيته فى فترة من أكثر فترات حياته تأزما، لأنها كانت فترة التحول بالنسبة للوحات إلى الرسم الشبقى الذى أعرضت عنه صالات البيع، بينما أنفق **ستانلى** ما بقى له من وقت وطاقة فى العمل فى الكنيسة. ويحاول **ستانلى** أن يحقق توازنه بالعودة إلى زوجته الأولى، ولكن **باتريشيا** لاتوافق على الطلاق. ويقضى **ستانلى** السنوات الأخيرة من حياته تعيسا ولاعزاء له إلا الرسم.

وربما لو كانت هذه الحبكة المسرحية فى يد كاتب رجل لبدت

فيها باتريشيا تجسيدا للشر المطلق، خاصة وأن باتريشيا، ناشز وسحاقية معا. جردت زوجها من بيته وزوجته التى تحبه، وكل همها أن تحصل على إيجار البيت، وترحل بعيدا عنه، للحياة فى فينيسيا مع صديقتها دوروثى. لكننا فى مسرح المراة الذى يتعامل مع شخصياته النسائية جميعا بفهم وحب غامرين. وهو فهم لايفلت من ساحته شخصية البطل/ الرجل، خاصة وهو فنان موهوب تسعى المسرحية إلى إثارة اهتمام الجمهور الواسع بأعماله وحياته معا. لذلك تتحول المسرحية إلى دراسة دراسية شيقة فى دوافع شخصياته الرئيسية الثلاث، وفى مسئولية الزوجة الأولى عن انهيار زواجها السعيد، وتركها لرجلها لينسرب من بين يديها إلى دماره ودمارها معا. وعدم استعدادها للحرب من أجل الدفاع عن حقها فيه، وحق أبنائها فيه. لا الحرب العدوانية وإنما الحرب التى تعطى وتأسر، وتلبى حاجة الزوج حتى يلبى هو بالتالى حاجتها، ويحرص عليها. فإذا كانت الزوجة الأولى نموذجا للمراة التقليدية التى تعانى من فقدان الثقة فى ذاتها، وتعى آليات الاعتماد المتبادل بين الزوجين، والتى لاسبيل فيها إلى أى حياة سوية، ناهيك عن الحياة الرخية السعيدة بدونه. فإن المراة الثانية هى النقيض الكامل لها من حيث ثقتها المفرطة فى ذاتها، ووعيها الحاد بهدفها، ومهارتها فى تحقيقهما ولو على حساب حياة الآخرين.

ومن هنا تصبح كل من المراتين مراة تنعكس على صفحتها سلبيات المراة الأخرى ومزاياها معا. فتصبح الأولى دراسة فى هزيمة الرقة أمام الفظاظة والبلادة وانعدام الموهبة فى عالم يتطلب قدرا من الشراسة للحفاظ على الحد الأدنى من الاتساق والسعادة فيه. بينما تصبح الثانية دراسة فى السياق الاجتماعى الذى أتاح لـ «باتريشيا»، تلك الروح الارستوقراطية النزقة، أن تتحول إلى طاقة تدميرية لاتجد من يتصدى لها، أو يوقف اندفاعها لتدمير ذاتها والآخرين معا. ولاتلجأ المسرحية إلى الإدانات الاخلاقية السهلة، لأنها تكشف لنا أنه ما لم تتصرف باتريشيا بهذه الفظاظة، بل والنذالة البادية، لما أمكن لها ممارسة تحققها الجنسى، وهو الحد الأدنى الذى بقى لها من التحقق بعد إخفاقها فى التحقق الفنى، فى مجتمع فيكتورى محافظ لايتسامح مع الشواذ. بل ولما استطاعت أن تساعد رفيقتها النحاتة الموهوبة دوروثى على مواصلة عملها، فى مجتمع أبوى لايعترف بالمراة الفنانة بنفس قدر اعترافه بالرجل الفنان. ولذلك كان عليها أن تستأدى الرجل ثمن التحيز الذى يمارسه بنو جنسه ضد النساء عامة، وضد الشاذات منهن بشكل أخص. أما «هيلدا» التى خسرت المعركة، فإنها قد خسرتها فى رأى المعالجة النسوية فى المسرحية لأنها انطلقت من التسليم بأن المراة لاتستطيع الاستغناء عن الرجل، بينما باستطاعة الرجل الاستغناء عنها. وهو فرض خاطئ كان عليها أن تدفع ثمنه من سعادتها الشخصية والزوجية معا. لأن المسرحية تكشف لنا عن أن اعتماد ستانلى عليها فنيا وإنسانيا حتى آخر لحظة من حياته لايقل بأى حال عن اعتمادها عليه.

وهكذا استطاعت المسرحية أن تحقق مجموعة من الأهداف فى وقت

واحد. فقد وضعت رساما إنجليزيا مهما على خريطة الاهتمام الثقافى من جديد. بينما واصلت مسيرة الكاتبة فى استقصاء أبعاد القضايا النسوية فى المجتمع الإنجليزى. وطرحت مع هذا كله جدل العلاقة المعقدة بين الفن والمرأة، وبين الجنس والدين فى آن. كما كشفت المسرحية فى النهاية عن هشاشة الإنسان فى وجه مواضعات بالغة القسوة، ونزعات لايستطيع السيطرة عليها فى بعض الأحيان، ومن أهمها نزعة الفنان الفردية إلى المطلق، وهى إحدى تجليات نزعته المدمرة لأن يكون هو محور العالم فى وقت واحد. واستطاعت من خلال هذه العناصر والموضوعات المتراكبة أن تخلق معادلا دراميا موفقا لرؤية **ستانلى سبنسر** للإنسان ككائن محاصر فى جلده، والتى تتجلى فى الكثير من لوحاته، بأن حولت كل شخصياتها ، الرئيسية والثانوية منها على السواء، إلى شخصيات محاصرة داخل أقدارها الاجتماعية والنفسية، تسعى للتملص منها، ولكنها كلما حاولت الفكاك ازدادت تورطا فى الفخ وساهمت فى إحكام إغلاقه من حولها.



أحمد مرسى

الشعر فى عصر الشكوك الكبرى*

لا تختلف جائزة نوبل عن غيرها من الجوائز الدولية أو المحلية الأخرى،التى تمنحها هيئات متخصصة للكتاب والفنانين مادامت هذه الهيئات المانحة يحكمها بشر غير معصومين.

ومجرد الاعتراف بهذه الحقيقة البديهية يغنى المرء عن التساؤل فى مناسبات عديدة عن الحكمة من إذا كانت هناك حكمة على الإطلاق - فى منح جائزة - أية جائزة - لهذا أو ذاك، وفى حالات نادرة - لهذه وتلك، من الشعراء والروائيين والفنانين.

وفى حالات كثيرة، منحت جائزة نوبل لكتاب وشعراء تبوأوا مكانتهم العالمية قبل فوزهم بالجائزة التى تجىء فى هذه الحالة كتتويج لعطاء مشهود به. ويحضرنى الآن اسم الشاعر الأمريكى الأصل تى. إس. إليوت أو أوكتافيو باث أو بابلو نيرودا، إلى آخر قائمة طويلة من المبدعين الذين أثروا على حركة الأدب العالمى، على الأقل فى حالة إليوت، قبل حصولهم على الجائزة بسنوات طويلة. وفى حالات أخرى، يفاجأ المثقفون فى العالم بمنح الجائزة لشعراء أو كتاب لا تتخطى شهرتهم نطاقهم المحلى، خاصة إذا كانوا يكتبون بلغة غير عالمية، لتكن العبرية أو البولندية أو حتى البيدية فى حالة إسحاق باشينيس سينجر الذى كان يكتب لمجلة يقرؤها ٦٠٠٠ قارئ، فلا يملك المرء إلا أن يتساءل عن حكمة اختيار أى ممن ينتمون إلى هذه الفئة، خاصة إذا تبين بعد قراءة نماذج من أعمالهم المترجمة إلى لغة عالمية، أن قدرهم من الموهبة لا يسوغ اختيارهم. والأمثلة على ذلك كثيرة، ولكن هذا المقال ليس مجال سردها وتمحيصها.

وفى حالات نادرة، قد يكتشف المرء أن الحاصل على الجائزة، حتى لو كان مغموراً على الصعيد العالمى، يملك من الموهبة ما يستحق التكريم، وإن كان

* نشرت مجلة (إبداع) منذ شهرين تعريفاً بالشاعرة البولندية شيمبورسكا مع ترجمة عربية لبعض قصائد بقلم دوروتا متولى، وذلك عقب فوزها بجائزة نوبل لعام ١٩٩٦ مباشرة: انظر: عدد أكتوبر/ نوفمبر ١٩٩٦ ص ١٩ - ٢٤.

هناك، بطبيعة الحال من هم أجدر منه بهذا التكريم، من حيث حجم الإنجاز وقيمته وأثره الملموس فى تعميق وإثراء التراث الإنسانى ولا شك أن قائمة هذه الفئة من الكتاب والشعراء، حتى لو اقتصرنا على كتاب الإنجليزية وحدها، طويلة على مدى نصف القرن الثانى.

ولا يملك المرء إلا أن يتساءل كيف تعطى جائزة نوبل للشاعر الايرلندى **شيموس هينى**، بينما لا يزال شاعر مثل **چون اشبرى** على قيد الحياة أو حتى **الين حينسبرج** الأمريكيين.

وبالضرورة ينسحب نفس التساؤل على **ڤيسواڤا شيمبورسكا** الشاعرة البولندية التى حصلت على نوبل ٩٦. ولكن اختيارها يندرج ضمن الحالات النادرة، النادرة للغاية، التى يمكن أن ينسب فيها الفضل للجنة نوبل فى إلقاء الضوء على شاعرة ذات صوت مفرد وبسيط، ولكنه مؤثر وعميق بلا افتعال تستحق التكريم.وربما كانت بساطتها وعدم افتعالها التعمق أو ادعائها التصدى لإنجاز مشروع شعرى يمكن أن يعيد كتابة تاريخ الإنسان كما يحاول فطاحل شعراء هذا الزمن ـ العرب ـ الذين لا يعرفون من الحداثة غير تقليد مسطح يفتقر حتى إلى مجرد التجربة الذاتية التى يمكن أن تعطيه بعداً خاصاً يخفف من غلواء تسطيحه وادعائه ربما كانت مبرراً كافياً لمنحها الجائزة فى زمن ندرت فيه هذه التركيبة الفريدة من البساطة والصدق والتعمق بلا افتعال أو ادعاء فهى تؤكد مراوغات الحياة اليومية الخاصة وطبيعتها غير المتوقعة والعلاقات الشخصية خلال فترة تمتد خمسة عقود. أما شعرها المبكر الذى تبرأت منه منذ زمن طويل، فكان ينتهج الواقعية الاشتراكية للعهد الستالينى.

ڤيسواڤا شيمبورسكا

وتوصف **شيمبورسكا** عن جدارة، كما ذكرت الأكاديمية السويدية **بموتسارت** الشعر، وليكن الشعر البولندى فى هذه الحالة حتى لا نسلم كلية بادعاءات الأكاديمية التى كثيراً ما

تحمل أعمال الفائزين ما قد تنوء به هذه الأعمال من صفات مبالغ فيها.

وربما تتجلى بساطة الشاعرة فى أول رد فعل لها على أثر إبلاغها بفوزها بالجائزة، إذ قالت «أنا لا أعتبر نفسى شيئاً كبيراً وأخشى أن يفسر هذا القول بأنى أحاول أن أخلب الجمهور» ولكنها أضافت «إن الشاعر كشخص مغرور بطريقة ما: وعليه أن يؤمن بنفسه ويأمل فى أن يكون لديه شىء يقوله».

وبينما نعترف بأن الحياة تعبر أو تتخللها السياسات، تصر على تأكيد أن قصائدها غير سياسية تماماً. وأنها لا تعنى إلا بالناس والحياة.

وقد نشرت أول قصيدة كتبتها شيمبورسكا فى صحيفة صادرة فى كراكوف سنة ١٩٤٥. وكان شعر هذه الحقبة يعالج موضوعات الإمبريالية الغربية ومعاناة البروليتاريا فى ظل النظام الرأسمالى ولكن مجموعتها «أسئلة طرحت على نفسى» ١٩٥٤، كشفت عن إرهاصات بأسلوبها المختزل الذى ميز أعمالها اللاحقة وفى سنة ١٩٥٧، بلغ بها الشعور بانقشاع الوهم حد وصف ستالين، الذى توفى فى ١٩٥٣، برجل الجليد فى مجموعتها «الاستنجاد بيتى».

وقد ذكر الناقد **إدوارد هيرشى** فى مراجعة لمجموعة قصائد مترجمة من أعمالها أن **شيمبورسكا** استنتجت أن الإيمان بالشيوعية كان مثل الإيمان برجل الجليد Snow Man الذى لا يوفر الدفء الإنسانى أو المتعة الفنية.

ويقول الشاعر الأمريكى البولندى الأصل **شيلاف ميلوش** الحائز أيضاً على جائزة نوبل أن **شيمبورسكا** مرت بعملية تطور طويلة. ويعترف أنه لم يحب شعرها المبكر «لقدمرت بمرحلة ستالينية، لكن شعرها كان يتطور إلى الأحسن من مجموعة إلى أخرى. وشعرها فى المراحل اللاحقة غير مألوف بالنسبة للقرن العشرين. فهو مثل شخصيتها كإنسانة، مرقق مثل همسة.

ويقول **يان بيشزكوفيتش**، أحد حفنة من أصدقائها المقربين ورئيس فرع كراكوف لاتحاد الكتاب البولنديين، «ينطوى شعرها على شىء ما من الشجن والنوستالجيا وخوف عام من الحضارة وأزمة القيم. ولكن **شيمبورسكا**، على عكس الشعراء الآخرين، تعتقد أن فى وسع المرء مع ذلك، أن يعيش بنبل وهى تتحدث فى شعرها عن أشياء الحياة اليومية العادية التى تعتقد الشاعرة أن لها حيواتها الخاصة. إن شعرها يخلو من السنتمنتالية الرخيصة».

ويضيف **بيشزكا وفيتش** لمن تعذبه مثل تلك التفاصيل، إن **شيمبورسكا** تزوجت مرتين. وكان زوجها الأول شاعراً، **ادم ولو ديك**، الذى طلقته وزوجها الثانى، كورنل **فيليبوفيتش**، كان كاتباً وقد توفى فى بداية التسعينيات، وقد ألهمها فقدانه مجموعة القصائد التى صدرت فى ١٩٩٣ باسم «البداية والنهاية» والتى تشمل قصيدة «قطة فى شقة خالية» التى يعتبرها النقاد من أجمل قصائد الرثاء وأرقها. وتقول فى مطلعها:

أن نموت

لا يمكننا أن نفعل ذلك بقطة

ما الذى تستطيع أن تفعله قطة فى شقة خالية.

وفى مقابلة مع **بيتا شميل**، رئيسة تحرير المجلة الأدبية البولندية الرائدة Ex Libris، سنة ١٩٩٤، استنكرت **شيمبورسكا** فكرة وجود شىء مثل «الشعر النسائى»، وتقول أعتقد أن تقسيم الأدب أو الشعر إلى شعر المرأة وشعر الرجل بدأ يكون له وقع سخيف وربما كان هناك عهد كان عالم المرأة فيه منفصلاً عن قضايا ومشاكل معينة،

ولكن لا يوجد فى الوقت الحاضر أشياء لا تعنى المرأة والرجل فى نفس الوقت ونحن لم نعد نعيش فى «الحرملك».

ومع ذلك، لم تتورع صحيفة La Repubblica الإيطالية عن أن تصف الشاعرة، فى غمرة الدهشة بفوز امرأة ، لا يعرف العالم الأدبى على الأقل عنها شيئاً، بهذه الجائزة الكبرى، **بجريتا جاربو** الشعر العالمى. **ستاناسلاف بارانشاك**، أستاذ اللغة البولندية بجامعة هارفارد، والذى ترجم بالاشتراك مع **كليار كافاناه** مختارات من قصائد **شيمبورسكا** هذه المقارنة فكهة إنها حقيقية وغير حقيقية فى نفس الوقت. وأولئك الذين يعرفون **شيمبورسكا** شخصياً سوف يكونون أول من يعترف بأنها بالفعل تملك شيئاً من سحر ورقة الممثلة السويدية الشهيرة. ومع ذلك فإن ميلها إلى الاقتصاد فى الكلام وكراهيتها للأضواء لم يحولاها إلى إنسانة منعزلة عن الناس. فالذكاء والحكمة والدفء هى عناصر تتساوى فى الأهمية فى مزيج القيم الذى يجعلها غير عادية ويجعل كل قصيدة من قصائدها مستعصية على النسيان إلى هذا الحد ونحن نحب شعرها لأننا نشعر شعوراً غريزياً أن كاتبته تحبنا حباً حقيقياً، برغم أن حبها لنا لا يخلو بأى حال من الأحوال من الانتقاد.

ويقول إنه أشار إلى تكتمها وإن قرار لجنة ستوكهلم لسنة ١٩٩٦ إنما يمثل، من بين أشياء أخرى، انتصاراً للقيمة على الكم إن **شيمبورسكا** هى أقل شعراء عصرنا الكبار إنتاجاً، وربما لا يوجد قبلها شاعر يحمل جائزة نوبل يقل إنتاجه الشعرى عن إنتاجها وخلال العقود الثلاثة الأخيرة، نشرت قصائدها مرات قليلة فى الصحافة الأدبية البولندية، وكانت تصدر مجموعاتها الشعرية المقتصدة على فترات تتراوح من ٧ إلى ١٠ سنوات، على غرار **فيليب لاركين وإليزابيث بيشوب** ولكن هذا لا علاقة له بحالات الجفاف التى يتعرض لها الكتاب من وقت إلى آخر، لأنها مقلة فى كتابتها عن عمد أما السبب فى ذلك فهو ، كما يقول **بارانشاك**، إنها تفرض على نفسها معايير صارمة. وهى ببساطة، لا تكتب قصائد مقطوعة الصلة إن كل قصيدة بالنسبة لها هامة.

وفى إحدى مقابلاتها القليلة للغاية، استعرضت **شيمبورسكا** مسارها الشعرى فقالت إنها حاولت فى أعمالها المبكرة أن تحب الجنس البشرى بدلاً من الكائنات البشرية. ويضيف **برانشاك** إن جماليات الواقعية الاشتراكية استوجبت حب الجنس البشرى كحد أدنى بينما قامت فى نفس الوقت على نحو يدعو إلى السخرية، بتضيق تعددية أبعاد الحياة البشرية إلى بعد اجتماعى واحد فقط، وتركيز **شيمبورسكا** على الفرد هو الذى سمح لها أن تستشرف الواقع الإنسانى فى كل تعقيده المثير للانزعاج.

وبرغم عمق قصائدها العنيد أو المتشبث إذا صح التعبير، فإن شعرها، ربما بفضل خاصية سرية، استطاع أن ينفذ بسهولة إلى قلوب وعقول قرائها البولنديين حيث بلغت شعبيتها فى بولندا مستويات مذهلة، وبعض قصائدها مثل قصيدة **«قطة فى شقة خالية»** (التى تصور فيها غياب شخص ميت من منظور الحيوان الأليف الذى خلفه) قد اكتسبت بالفعل وضع آثار العبادات بين القراء البولنديين. ومعروف أن جاذبية الشاعر الشعبية هى سلعة تشترى مقابل بعض التنازلات، مقابل نبذ الشاعر لجزء على الأقل مما يشكل التعقيد الطبيعى لنفسه أو نفسها. ولكن **شيمبورسكا**، كما يعتقد نفس الناقد الأمريكى البولندى الأصل،على نقيض ذلك، قد منحت فيما يبدو قدرة خارقة على أن تكون معقدة ومع ذلك قابلة

للفهم والإدراك، طموحة ومع ذلك يمكن الوصول إليها، فردية ومع ذلك مندمجة.

ويفسر الناقد هذه الخاصية بأن **شيمبورسكا** قد بلغت من الحكمة حد إدراك أن ما يجذب الناس إلى الشعر فى الوقت الحاضر ليس قدرته على إصدار بيانات ولكن فنه فى طرح الأسئلة ونموذج الاستجواب أو استجواب الذات ينبئ عن وجوده فى تردد مذهل وإصرار فى ثنايا جميع قصائدها. وفى الجزء الختامى من قصيدتها «أفول القرن» تستخدم صفة قوية ولكنها مفاجئة لتشير إلى القيمة الخاصة التى تميز جميع الأسئلة التى تطرحها:

كيف ينبغى أن نعيش؟ سألنى أحدهم فى رسالة .

كنت أقصد أن أسأله .

نفس السؤال.

أكثر الأسئلة إلحاحاً.

هى الأسئلة الساذجة.

وربما كون تلك الأسئلة الملحة التى تطرحها **شيمبورسكا** باستمرار تبدو على الأقل للوهلة الأولى، ساذجة سذاجة أسئلة رجل الشارع، هو الذى يعطى شعرها قدرة الانفتاح على الآخر، أو قابلية الوصول إليه.

ولكن ذكاء شعرها يكمن فى توسيع الاستجواب ليتجاوز حدود رجل الشارع. ومعظم قصائدها تبدأ، على نحو استفزازى، بسؤال أو ملاحظة أو بيان يبدو متبذلاً تماماً، لكى تفاجئنا بمواصلته غير المتوقعة والمنطقية مع ذلك وهل يمكن أن يكون هناك شيء أكثر ابتذالاً من القول بأن لاشيء يحدث مرتين؟ ومع ذلك تقوم السطور الثلاثة التالية/ بمتابعة هذه الفكرة حتى النهاية، نظرة مذهلة للوجود الإنسانى .

لاشيء يمكن أن يحدث مرتين أبداً.

ومن ثم، فالحقيقة المؤسفة هى

أننا نصل إلى هنا مرتجلين

ونغادر بدون أن تسنح فرصة للتدريب.

ويقول نفس الناقد إن الموقف الغنائى النموذجى الذى تؤسس عليه قصيدة **شيمبورسكا** هو المواجهة بين الرأى المعبر عنه بصورة مباشرة أو ضمنية بشأن قضية، والأسئلة التى تثير الشك حول صحته. وهذا الرأى لا يعكس فقط اعتقاداً ما مشتركاً على نطاق واسع أو عقلية ما سائدة، ولكنه أيضاً، بوصفه قاعدة، له مسحة دوجماتية معينة، والفلسفة التى يستند إليها تكهنية فى العادة، ومناهضة للتجريب وعرضة للتعميمات المتعجلة، وجماعية وعقائدية ومتعصبة.

وأخيرا يستنتج **ستانيسلاف برانشاك** أن فكرة **شيمبورسكا** عن وظيفة الشاعر هى أن الشاعر ينبغى أن يكون مفسداً لمتع الآخرين وينبغى أن يكشف الشاعر أية خدعة ويعرى أية حيلة قذرة فى اللعبة التى تلعبها القوى الأرضية وغير الأرضية حيث إستراتيجية المقامرة الرئيسية هى التعميم الدوجماتى والرهان هو أرواحنا وروح كل منا.

وبينما يعتبر **شيلاف ميلوش** أن فوز **شيمبورسكا** بجائزة نوبل انتصاراً شخصياً، ويؤكد فى نفس الوقت مكانة «مدرسة الشعر البولندية»، يشير مع ذلك إلى أن لغة هذا الشعر هى لغة البلد الذى ارتكبت فيه جرائم إبادة الجنس البشرى على نطاق واسع.

فالروابط بين الكلمة والتجارب التاريخية يمكن أن تكون لها أنواع مختلفة وليست هناك علاقة بسيطة بين العلة والنتيجة ومع ذلك، فيمكن أن تكون هناك دلالة لحقيقة معينة، ذلك أن **شيمبورسكا**، مثل **تاديوس روشفيتش وزبيجنيو هربرت**، تكتب «فى مكان» جيل الشعراء الذين بدأوا الكتابة خلال الحرب ولم يكتب لهم البقاء.

ويتساءل شيلاف عن علاقة شعر شيمبورسكا الذى يتميز بخفة اللمس، والابتسام المتشكك، والمزاح، بتاريخ القرن العشرين أو أى قرن آخر. ويقول ردا على تساؤله، إن هذا الشعر كانت له فى بداياته علاقة كبيرة بهذا التاريخ، لكن مرحلته الناضجة تبتعد عن صور اندفاعة الزمن الخطية نحو يوطوبيا أو كارثة رؤيوية، كما مال القرن الذى بدأ مؤخرا فى الانتهاء إلى الاعتقاد. ومن المؤكد أن تفكيرها يتضافر مع تكتم غير عادى كما لو كانت الشاعرة قد وجدت نفسها فوق خشبة مسرح بديكور مسرحية سابقة، مسرحية غيرت الفرد إلى لا شىء، شفرة مجهولة، وفى هذه الظروف ليس من الصواب التحدث عن الذات.

ويقول شيلاف، استناداً إلى هذا التصور إن قصائد شيمبورسكا تستكشف حالات خاصة، لكنها مع ذلك معممة بدرجة كافية، حتى تتمكن من تجنب الاعترافات ويستشهد، كغيره من النقاد الآخرين، بقصيدتها «قطة فى شقة خالية»، فيقول إنه بدلاً من الشكوى من فقدان زوج صديقة، نسمع:

أن تموت.

لا أحد يفعل ذلك لقطة.

كما يؤكد باشيلاف ولع الشاعرة بالتكتم والتعامل مع الذات من على بعد مسافة ساخرة، ولكنه يلاحظ أنها تشارك هذا الميل مع بعض معاصريها من الشعراء البولنديين مما يؤيد الفرضية التى تقول إن الملمح المشترك بينهم هو محاولتهم طرد أرواح الماضى، وهم فى هذه المهمة، يمارسون عملية تقطير غريبة والمواد الخام التى يستخدمونها يصعب فى الغالب رصدها.

ولكن شيمبورسكا، كما يراها شيلاف، هى قبل كل شىء شاعرة وعى، ويعنى هذا أنها تتحدث إلينا، وتعيش فى نفس الوقت كواحدة منا، محتفظة بشئونها الشخصية لنفسها، وتعمل على مسافة معينة، ولكنها تشير أيضا إلى ما يعرفه كل شخص من حياته الخاصة وإذا كنا نتذكر تعرّينا للفحص الطبى أو تساؤلاتنا تجاه مصادفات، أو قراءة رسائل أشخاص لم يعد لهم وجود. فإننا كما فى الرسومات التى تصور مشاهد الأحداث اليومية المألوفة، نتعرف على أنفسنا فى هذه القصائد بوصفها كائنات ينتمى كل منها إلى الآخر، بذاتية تختلف من شخص إلى آخر وتوجد، كما كانت بين قوسين، فنحن نرتبط ببعض لأننا معاصرون، ومن ثم معرضون لنفس دائرة المعلومات فالكلمات - إشارات التوجيه - تعنى تقريباً نفس الشىء لنا : نظرية النشوء، وسفن الفضاء، وهيروشيما بل حتى هوميروس وفيرمير أو مبدأ اللايقين وهو بالذات ريبرتوار كامل من الآراء التى نتلقاها فى البيت وفى المدرسة وفى وسائل الإعلام الجماهيرى.

ويخلص شيلاف إلى القول إن قصائد شيمبورسكا تبنى عن طريق التلاعب، كما لو كانت تتلاعب بكرات ملونة، مكونات معرفتنا المشتركة، وهى تفاجئنا بمتناقضاتها وتبين العالم الإنسانى فى صورة تراجيكو ميدية والوعى الذى يجد تعبيره فيها هو وعى ما بعد - داروين، وما بعد أينشتاين - وما بعد العديد من الآخرين - لأن الحضارة التى نعيش فيها غرقى بعد كل شىء - تحتفظ بآثارهم. ونحن إذ نواجه بشعر راقص بهذا القدر من اللامبالاة، كما لو كان قد كتب بدون عناء، نتردد فى أن نذكر إنجازات العلم البارزة. ولكن لأن هذه الإنجازات كانت موجودة ، أصبح تفكير شيمبورسكا وتفكيرنا، شئنا هذا أو لم نشأ، معقداً ومراوغًا وخير مثل لذلك تساؤلها عن مكان الإنسان المكبل بالنشوء. ثم يقول إنه لو لم تنشد الخلاص عن طريق الفن، لما أصبحت شيمبورسكا شاعرة عصر الشكوك الكبرى.

قطة فى شقة خالية

أن تموت ـ لاتستطيع أن تفعل ذلك
بقطة.
إذ ما الذى يمكن أن تفعله قطة فى
شقة خالية؟
تتسلق الحوائط؟
تتمسح فى الأثاث؟
لا شىء يبدو مختلفاً هنا،
لكن لا شىء كما كان عليه.
لا شىء نقل من مكانه،
لكن هناك فضاء أكبر.
وفى الليل لا تضاء
المصابيح.

وقع أقدام على السلم، لكنها أقدام
جديدة.
اليد التى تضع الأسماك فى الطبق
تغيرت / أيضاً.

لاشىء يبدأ
فى الوقت المعتاد.
لاشىء يحدث
كما ينبغى.

شخص ما كان دائماً، دائماً هنا
ثم فجأة اختفى
ولا يزال مختفياً فى عناد.
فتشت كل الدواليب.
ثم البحث فى كل رف.
عمليات التنقيب تحت السجادة لم
تكشف عن شىء.
بل انتهكت وصية.
تبعثرت الأوراق فى كل مكان.
لتنامى إذن وتنتظرى.
انتظرى فقط حتى يظهر،
دعيه فقط أن يظهر وجهه.
هل سيتعلم درساً أبداً.
عما لا يجب أن يفعله بقطة.
امشى فى استحياء نحوه.
كما لو أنك غير راغبة
وبطيئة إلى أبعد حد
على مخالب جريحة بشكل واضح
بدون قفزات أو صرخات على الأقل
فى البداية.

(من مجموعة «النهاية والبداية» ١٩٩٣)

يوسف الشارونى

اللغة العربية تغازل الشفاه الصينية

بدعوة من جمعية الصداقة الصينية والرابطة الصينية للدراسات العربية وقسم الدراسات الشرقية بجامعة بكين - والأدق أنها الدراسات الغربية بالنسبة لموقع الصين لأن المتحدثين بالعربية والإيرانية والتركية... إلخ يقطنون غرب الصين، لكنها تفرقة فيما يبدو بين هذه اللغات واللغات اللاتينية والأنجلو سكسونية - قمت بزيارة الصين خريف (١٩٩٦) . وقد كانت للرحلة مكاسبها: ثقافيا وسياحيا، رغم متاعب السفر الطويلة مع أنها بالطائرة وليست على ظهر الجمال كما كان يحدث أيام طريق الحرير، أو على بساط الريح الذى كانت تسافر عليه شخصيات الف ليلة وليلة إلى بلاد الواق واق والصين. ولن أتناول فى هذه السطور إلا تعريفا موجزاً بما فهمته خلال الرحلة عن وضع اللغة العربية على شفاه سكان أكثر بلاد العالم ازدحاما.

فلئن كانت الغالبية الصينينة تنتمى إلى عنصر الهان (تسعون فى المائة تقريبا) فإن هناك ستة وخمسين أقلية لها لغاتها وأحيانا عقائدها مثل الأقلية الإسلامية التى تنتمى إليها ثلاث قوميات على الأقل منها فى الشمال القازاكية والويغورية التى ينتمى إليها السلطان الغورى أحد حكام عصر المماليك فى مصر، وإليها يرجع الاسم العالمى يوغورت بمعنى اللبن الزبادى باعتبار أنهم مكتشفوه أو مخترعوه، وأقلية خوى التى أضيفت إلى لغتها مايربو على الألف كلمة من اللغة العربية. وتحترم الحكومة الصينية هذه الأقليات بحيث يتعلمون لغاتهم القومية إلى جانب اللغة الأم. وقد قمت بزيارة مدرسة مهنية للقوميات شاهدت على سبورة بها إحدى اللغات التى تكتب بحروف عربية لكنى لا أفهم كلماتها شأنها فى ذلك شأن الإيرانية والأورد ولغة الباكستان، قيل لى إنها الويغورية. فى هذه المدرسة يتعلمون المهن المختلفة لخدمة السياحة

كالفندقة والطهى واللغات. كما ألقيت محاضرة عن «أدب الخيال العلمى فى مصر» فى معهد الإمارات للغة العربية التابع لجامعة اللغات الأجنبية، والذى أسهم فى تأسيسه الشيخ زايد رئيس دولة الإمارات العربية المتحدة، وذلك بفضل مجهود أستاذين مصريين كانا يقومان بتدريس اللغة العربية فى دولة الإمارات سابقا، ويقومان بتدريسها حالياً فى پكين هما: الأستاذ عبدالعزيز وزوجته النشطة الأستاذة سوسن التى كان موضوع رسالتها للماجستير يدور حول تاريخ اللغة العربية فى الصين. وقد فهمت من مرافقى الصينى أن الدراسة فى هذا المعهد مجانية، وأنه مخصص لدراسة اللغة العربية للمسلمين. فقط وأنه أحد خريجيه.

كما ألقيت محاضرة عن تجربتى الإبداعية والنقدية فى معهد البحث والدراسة فى الأدب العربى التابع لجامعة پكين. واستهللت المحاضرة بالإشادة بتطور الاهتمام باللغتين العربية والصينية من الجانبين العربى والصينى بحيث أصبح كل طرف يترجم عن لغة الطرف الآخر مباشرة بعد أن كانت الترجمة تتم عن طريق لغة وسيطة كالإنجليزية.

وقد لاحظت أن الذين استمعوا إلى هذه المحاضرة كانوا أقل عدداً وأكبر سنا من جمهور المحاضرة السابقة الذين كان معظمهم من الطلبة، فقد كان جمهور المحاضرة الثانية من الأساتذة الباحثين، من بينهم الأستاذة ذاخره (هذا هو اسمها العربى ولاأعرف اسمها الصينى) التى كانت قد انتهت لتوها من ترجمة قصتى «آخر العنقود». وقد لاحظت أنهم تابعوا كلماتى بفهم واضح، بينما لم يكن الأمر على هذا النحو فى المحاضرة الأولى لأن جمهورها كان من الطلبة الذين لم يُتح لهم السفر إلى بلد عربى على نحو ماأتيح لهؤلاء الباحثين، حيث تتدرب الآذان على سماع لغة الحديث التى تختلف عن لغة الكتابة نطقا وتراكيب وألفاظا. وقد ضربت لهم المثل بكلمات فصحى ذات تركيب عامى لنجيب محفوظ فى روايته زقاق المدق حيث يقول عن حميدة أن المدعو فرج: أكل مخها وطار، وهو تعبير لايمكن أن يفهمه دارس الفصحى فقط. فما باله لو أنه قرأ رواية مثل «زينب» لمحمد حسين هيكل ليواجه فيها تعبيرات مثل: أوراه شغله، المسامحة بمعنى الإجازة الصيفية، تابوت بمعنى طنبور. وقد سألتهم إذا كانوا يعانون فى اللغة الصينية من الهوة بين الفصحى والعامية مثلما نعانى، فأجابوا أن لديهم نفس المشكلة حتى أن أهل الشمال لايفهمون نطق أهل الجنوب مع أنهم يستخدمون لغة واحدة، توحدهم لغة الكتابة التى ماتزال تتكون من أكثر من ثلاثة آلاف حرف حيث أن كل كلمة أساسية فى اللغة تكاد تكون حرفا قائما بذاته.

وبالصين سبع مراكز لتدريس اللغة العربية، خمس منها فى العاصمة پكين هى: كلية اللغة العربية بجامعة الدراسات الأجنبية، وهى جامعة متخصصة فى اللغات الأجنبية والعلاقات العامة، وكان قد أُنشئ بها قسم للغة العربية عام ١٩٥٨ ثم أصبح كلية عام ١٩٨١. ونظام الكلية هو الدراسة أربع سنوات للحصول على شهادة الليسانس، ثم الحصول على دبلوم ومدته سنتان أو ثلاث سنوات. ثم الحصول على الماجستير ونظامه ثلاث سنوات بعد الليسانس، والدكتوراه ثلاث سنوات أخرى بعد

الماجستير، ثم شهادة مابعد الدكتوراه ومدتها سنتان للبحوث. كما أن هناك أقسام لغة عربية بكل من: جامعة بكين، وجامعة التجارة الخارجية، وجامعة اللغات والثقافة، والمعهد الثاني للغات الأجنبية ويسمى أيضا معهد السياحة.

وفي شنغهاي كلية للغة العربية بجامعة الدراسات الدولية، وكذلك في مدينة لويان بشمال غرب الصين معهد للغات الأجنبية - من بينها العربية - بجامعة سي بيه. كذلك هناك نظام تدريس اللغة العربية بالمراسلة. ونظام آخر للدراسة المسائية. ويأتي الكثيرون من دارسي اللغة العربية إلى الدول العربية لاستكمال دراستهم لاسيما في الجامعات المصرية.

ولاشك أن انتشار الإسلام قد ساعد على انتشار اللغة العربية في البلاد التي دخلها، وقد أثرت اللغة العربية في لغات مايسمونه القوميات الإسلامية تأثيراً كبيراً سواء كان ذلك في صورة الحروف العربية التي تُكتب بها اللغتان الويغورية والقازاكية، أو في صورة كلمات وعبارات أضيفت إلى اللغة الصينية مثلما حدث في لغة قومية خوى. وقد كان الهدف من تدريس اللغة العربية في الصين هدفا دينيا بحتا حتى نهاية الأربعينيات من هذا القرن. أما الآن فقد أصبح تدريس اللغة العربية لأسباب سياسية ودبلوماسية واقتصادية. ولكني لاحظت أن مراكز تدريس اللغة العربية تعاني أشد المعاناة من حاجتها إلى المراجع الحديثة، وقد قدموني في المحاضرات التي ألقيتها طبقا لبيانات حصلوا عليها منذ عشرين عاما. وشكوا لي أنهم - على سبيل المثال - يشتركون في صحيفة كالأهرام ويدفعون ثمن الأشتراك، لكن الصحيفة لاتصلهم بانتظام حتى أن مجموع مايصلهم من أعدادها ثلث ماكان يجب أن يصلهم، أي تصلهم شهرًا وتنقطع شهرين، وأن أكثر من مسئول مصري زار الصين ووعدهم باستهداء الأدباء المصريين لأعمالهم على أن تتكفل العلاقات الثقافية الخارجية مثلا بوزارة الثقافة - أو اتحاد الكتاب إن أمكن - بنفقات البريد، لكن ما إن يعود المسئول إلى القاهرة حتى لايسمعون حساً ولا خبراً. مع انني على ثقة أن كثيرين من الأدباء على استعداد لإهداء مؤلفاتهم للصين وغير الصين.

ولما كان اللبنانيون أنشط منا في تدعيم التبادل الثقافي مع الصين فلا عجب ان يكون اشهر كاتب عربي وأكثرهم انتشاراً على نطاق الجمهور الصيني هو جبران خليل جبران. يأتي بعده نجيب محفوظ (بعد حصوله على جائزة نوبل، أي أن الفضل في ذلك للجائزة وليس لجهودنا). وقد عجبت كيف يصل كاتب رومانسي مثل جبران خليل جبران إلى مثل هذا الانتشار الشعبي في بلد نظامه الرسمي الشيوعية، بل وفي عالم تطور فيه الواقع بحيث أزاح الرومانسية جانبا ليحل مكانها العنف والجنس واللامعقول. وقد كرَّس الأستاذ إي هونغ (اسمه العربي: جلال الصيني) المولود عام ١٩٤٠ والذي عاش في مصر سنتين مابين عامي ١٩٨٣ و١٩٨٥ لإتقان دراسته في كلية الآداب بجامعة القاهرة ويعرف شخصيا عدداً كبيرا من أدباء مصر المعاصرين، ويعمل الآن باحثا متخصصا في الأدب العربي بمعهد بحوث الآداب العالمية في بكين، كرَّس حياته ليترجم الأعمال الكاملة

لجبران ورسائله إلى كل من مارى هاسكل ومىّ زياده وميخائيل نعيمه، فضلا عن دراسات وأبحاث متعددة محورها أدب جبران. كذلك من الأعمال العربية المشهورة في الصين «ألف ليلة وليلة»، وقد قابلت الأستاذة درية التى تخصصت فى هذا العمل التراثى العظيم وأمضت خمس عشرة سنة فى ترجمته إلى اللغة الصينية.

لهذا أدعو الجهات المختصة - وفى مقدمتها العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة الثقافة الوكيل النشط الأستاذ محمد غنيم - أن يبحث الطرق الكفيلة بتلبية حاجة دارس اللغة العربية فى الصين وفى غير الصين إن أمكن، من خلال إدارة وميزانية مخصصتين لذلك وبرنامج ومتابعة دائمين، تبادر ولاتنتظر.



أصدقاء إبداع

الشعر

فى ديوان الأصدقاء لهذا العدد، قصائد جديدة لشعراء من الأصدقاء القدامى والجدد، فمن الأصدقاء القدامى الشاعر **خالد على مهران** الذى يستعد لإصدار ديوانه الأول، ولذا فهو يستحق منا أن نهنئه بهذه المناسبة خاصة انه أبدى مرونة حقيقية واستعدادا جادا لتطوير تجربته حين اقدم على كتابة الشعر الحر، واختار نماذج من قصائده التفعيلية الجديدة لينشرها إلى جانب قصائده التقليدية التى ننشر إحداها فى هذا العدد بعنوان (مرثية). ومن الأصدقاء القدامى أيضا الشاعر **عارف البرديسى**، الذى أبدى غضبه لأننا تجاهلنا قصائده فترة طويلة، والحق أننا لم نتجاهلها، ولكننا وجدنا ما يرسله غير صالح للنشر بسبب ما فيه من أخطاء عروضية فادحة، فضلا عن بعض أخطاء اللغة والأسلوب، وإذا كنا اليوم ننشر إحدى قصائده القصيرة، فلكى نشرك معنا القراء فى الحكم عليها، وعسى أن يتطوع أحد أصدقاء الشاعر أو معارفه الأقربين، فيرشده إلى ما فيها من أخطاء وتجاوزات. أما الأصدقاء الجدد، فمنهم الشاعر **أحمد محمد على**، الذى نتنبأ له بمستقبل شعرى حقيقى إذا هو أعطى للشعر من وقته وجهده، والأمر نفسه يصدق على الشاعرين **محمد خيرى الإمام** ـ الذى أرسل إلينا قصيدتين اخترنا أقصرهما، أما الأخرى (كيف يبكى الحمام) فهى أيضا جيدة، ولكنها طويلة تحتاج إذا نشرت إلى المساحة المتاحة لديوان الأصدقاء كلها ـ **وهلال فتحى عبدالفتاح** الذى تنبئ قصيدته عن تجربة صادقة وتمكن من الأدوات؛ باستثناء الخطأ الوحيد الذى وقع فيه (مهما يزول الربيع)

ردود خاصة

* الصديق الشاعر **طارق عبدالموجود** (سيدى سالم): ـ قصيدتك العامية جيدة، ولكننا لاننشر الشعر المكتوب بالعامية المصرية أو غير المصرية هنا، لافى المتن ولا فى ديوان الأصدقاء، وقد أكدنا ذلك أكثر من مرة، وعليك أن ترسلها لإحدى المجلات المهتمة بشعر العامية، وهى كثيرة .

* الصديق الشاعر **محمد السانوسى عبادى** (أسوان)، قصيدتك مجرد محاولة لسرد وقائع معينة، والشعر ليس سردا أو حكاية للوقائع والأحداث، إنه يحتاج إلى لغة وإيقاع وخيال، ولعل قراءتك لأهم الأعمال الشعرية المعاصرة ترشدك إلى ذلك.

* الأصدقاء الشعراء: **أيمن عبدالقادر وأحمد عبدالفتاح نور وشاكر صبرى محمد سيد وياسر أحمد عبدالخالق و وحيد عبدالخالق راغب**ـ قصائدكم يمكن قبولها على أنها مجرد بدايات، وإنا لننتظر منكم ما بعد هذه البدايات، بعد أن تكونوا قد تخلصتم من أخطاء اللغة ومن الاضطراب العروضى.

انتــظار

أحمد محمد على (القاهرة)

....
ومازلت أحلم أنى أعودُ
وأنتظر البرق والهاتفا
... ...
لعلَّ البحار تراسلنى ذات يوم
فتجرح صمت الأزقةِ
تسكب فى الروح نافذة للمدى
فتعلن صحْوَ المدى

وعلَّى إذا ما صحوت.. أقُدُّ قميصَ الرجوع
أهُمُّ بهِ
إلى أن يبدد ليلين قد سرمدا
وانتظر الموعدا
إلى أن تعود إلىَّ الحياة، أمُدُّ إليها يدا
ونثار للبوح كى يولدا
ونجمع شملا لأنقاضنا
ونلحق بالركب نحو القمرْ
نَبُثُّ إليه احاديثنا
نواعدْ اننا لن نغيبا
لكى لايغيبا
وتشعر بالدفء احضاننا
ونرسل للشوق أشواقنا
وتشهد كل الليالى بأحلامنا
تتحطم كل المسافات بينى وبين القمرْ
فهل سوف نلحق بالركب، أم أننا...؟!

●

رويــدك.. يــا..

محمد خيرى الإمام (المنصورة)

رويدك.. يا...
هناك على البُعد قلبٌ
يكاد يفُجرُ خلفًا جديدًا
ويوقظ من قد يُرى غافيا
رويدك.. يا
قفارى سيضحك فيها الحيا
رويدك يا وردة لا تقرّ
اخاف عليْكِ من السُّفر الموسمىّ
وها هى تذكرتى
وقلبى استقرَّ إزاء القطار..

سيوشك..
هاتيه لى، وتعالىْ لِيّا
تعالىْ فما زلتُ أرقب طيفك منذ قرونٍ
أنامُ: فعينٌ تنام
وأرسل أخرى مع القلب تبحثُ عنكِ
فيعتصر الدمع منها، ويتركها
ثم يرجع لى باكيًا
فمهلا إذا ترحلين
فقد تفتَّت كلُّ المدارات
مهلا إذا جئتِ بادية الحُسْن
عندى بَخُور
فهيا يَعُدْ لىَ نصْفى
ويضحكُ طِفْلٌ تنفُس منذُ ولادته شاكيا
فيا...!!
لست أعلم ما اسمُكْ
وليست جميع الحروف سواءً
فجيئى لدفْء عظيمٍ
وإن شِئْتِ فلْتأخذينى
كيانى سيو مض فى حافَتَيْه الضيا
رويدك يا

●

أحبـكِ جـدًا

هـلال فتحى عبدالفتاح (المنصورة)

أحبُك جدًا
برغمْ اختلاف الفصولِ
ورغم العَواصِف..
رغمْ المطر
أحبُك جدًا
برغم القَصيدِ الذى لَمْ يَسره
أحبُك مهما (يزولُ) الربيع،
ويمَضى بنا الليل نحو الغيوم
ونحو النجوم التى تندثرْ
أحبُك جدًا
فأنْتِ بشارة حلمى المسجّى
بدمع الوترْ
وأنْتِ انكسارُ الزمان العنيدِ
وإشراقةُ الصبح مهما انتظر
وأنْتِ حدائقُ فُلى ونسبحُ جنونى
وجدولُ عشقَ هنا . ينهمْر
وأنْتِ ابْتسامةُ حزْنِى
ولونُ عيونى
وهمسُ الجليد الذى ينشطر
أحبُك جدًا
واعلم أنّكِ أنْتِ الحياةُ
وأنْتِ المماتُ

وانك أنتِ النشيدُ المسافر عَبْر الوتر
أحبك جدًا
وأعلم أنَّ المسافة

بين عيونى
وبين عيونك
موت النهار وبَطشُ لقدرْ

●

مرثيه

خالد على مهران - القاهرة

بالأمس ودعتُ الحبيبة والقمر
بالأمس راحت فى طريق فى سفر
بالأمس واراها التراب ترابه
والشوق يعصف بالقلوب ويعتصر
أه لهذا الموت يسعى بيننا
يختار منا عنوة وبلا نذر
انا لا أصدق أن موعد بيننا
قد آن حقًا وانتهى وقت السمر
او أن هذا الفجر فارق (دنيتى)
وعن البزوغ أراه يومًا يعتذر
أو أن هذا الطير آثر غربتى
كيف السحاب يضن يومًا بالمطر
كيف الصباح يجئ يومًا دون شمس
دون ماء، مالت، كيف الشجر
انا لا أصدق أن قصتها انتهت
أو أن هذا الموت قد وارى الزهر
هل راح حقًا فى الفناء شبابها
هل مات هذا الصبح حقًا وانكسر
ياقبر مهلاً فالحبيب ثوى هنا
وارحم جريحًا مسه ضرُّ القدر

فقد الحبيبة والحياة بفقدها
والعمر يسرع نحو عميق المنحدر
رفقًا فإن البين جمرَ فى دمى
والحزن نار فى القلوب وتستعر
انا لا أصدق أن تموت حبيبتى
كيف الحياة بدون نجم او وتر
او ان قلبك يا ظلوم يحوطها
ويضم هذا القدّ حقًا والبصر
وتضم ساحك جيدها وأكفها
وتضم عينًا زانها هذا الحور
وتضم بينك ثغرها وفؤادها
وتضم خدا فوقه يندى الثمر
لهفى عليها فى الظلام وحيدة
صبحا وليلاً فى الرمال بذا المقر
لهفى عليها بالحرقة أدمعى
حمم تفيض من العيون وتنهمر
يا قبر مهلاً فالحبيب ثوى هنا
ياقبر مهلاً بالحبيبة والعمر
يا قبر رفقًا فالرحيل امضنى
والنفس فيه قد تولاها الضجر

أتضـــمـــهــــا دونى فــــإنك ظالم
خـــذنى إليـــهــــا كى أنال جـــوارها

اتضـــمـــهـــا دونى فـــيـــالك من حـــجـــر
خــــذنى إليك لكى أرى وجـــه القـــمـــر

إن الحــــيـــــاة بدونهــــا لا تُبــــتَغى
راضٍ بكـأسـك يـا ممـات لأجلهـــــا

خـــذنى إليـــهــــا فى تراب أو حـــفـــر
يا قـــبـــر طوعًا كى أكـــون المبــــتـــدر

●

ربـُّـان

عارف البرديسى - جرجا

جئنا ....
وقد سرقوا من البحر
أشرعة كثيره
نوافذُ من نقاءْ
فيضٌ و........
رجلٌ يهوى ملامحَ السكان
التى أذابها الصدا
تحت رائحةِ البحر المزيفِ
الذى يَبثُ فوق منابرهِ
غطاءَ الحقيقهِ
له ما شاء
ولنا واحدُ.



القصة

أيها الأصدقاء

هذه مجموعة أخرى من النصوص، تتيح لأصحابها فرصة النشر، ونمسك مؤقتا - عن النصائح التى نظن فى أحيان كثيرة أن لا جدوى منها.

وهناك مجموعة أخرى ستجد طريقها إلى النشر فى الأعداد القادمة إن شاء الله.

●

مشهد يومى

ايهاب رضوان - المنصورة

فجأة تجدها أمامك.. تتسمر وتحملق فى وجهها مشدوهاً.. هى حقاً؟ وبعد كلِّ هذه السنوات العجاف؟.. عيناها الواسعتان تتدفقان ذكاءً ومرحاً غامضاً كما كانتا، ونظراتهما تخترق ضلوعك وتتفحص مسامك.. تعدُّ شعيراتك البيض بسرعة وتلحظ انحناءة ظهرك الطفيفة، بينما تفشل أنت فى القبض على شعرةٍ بيضاءَ واحدةٍ

برأسها وترجفك رشاقتها القاتلة.. تجذبك أفكارك الملتهبة بعيداً عنها أو إليها فى مكان وزمان بعيدين.. حين جلست وحيداً تستجدى الدقائق والثوانى وتقسم لهما ولنفسك أنها حتماً ستأتى، لأنك قلت لها إنها فرصتكما الأخيرة تسحقا كل عقارب الشك التى تنهش حبكما وتضعا أقدامكما على طريقٍ يأبى إلا المراوغة.. تتشاغل بعد نجيمات بعيدة تعرف عددها جيداً، ودقات ساعتك تطن بقسوة تتهرأ لها طبلتا أذنيك.. وعندما يخايلك طيفها فى كل واحدةٍ تمر أمام عينيك الغائمتين بسحب تتوق إلى الانهمار، تجبر نفسك على التنهد بارتياح كاذب لأن هناك عشرات الأسباب قد تؤخرها هكذا تحاول عبثاً خلق أخطاءٍ مزعومة أخطأتها أنت، وتفشل فى إيجاد تبريرات مقنعة لأخطائها المتكررة، لكنك ـ بابتسامة بلهاء ـ تصر على أنها ستجئ ويصر جسدك المرتعش على التشبث والذوبان بمقعدك الذى بدأ يملُ منك.. تقسم أنها خمس دقائق فقط وتنصرف، وقبل الدقيقة الخامسة بثوانٍ تجعلها عشر دقائق .. ولكن هل تبخل على عامين كاملين من الحب بعدة دقائق أخرى. هه.. هل تبخل؟.. لا. إنها نصف ساعة أخرى إذن. نعم. نصف ساعة لا غير.. وتظلُ تنتظر دقائق وساعات أخرى بلا عدد.. يمتصك الوقت شيئاً فشيئاً وتنهض ... صغيراً.. متلاشياً.. تغمض عينيك عن كل شئ سوى ضعفك وخيبتك، وتمر السنوات وقد أدمنت إغماض عينيك.. وحين تفتحهما تجدها ـ الآن أمامك، فتفتش عن كلمات أية كلمات لتقولها وحين تعثر عليها تفقد لسانك.. ولا ينقذك إلا صوت ملائكى لم تنتبه لصاحبته سوى الآن وتراها تمسك يد طفلتها لتغيب عن عينيك اللتين تحاول إغماضهما ثانية لكنهما ترفضان بإصرار ... وعندئذ فقط تتساءل بغباء لماذا نسيت أن تتزوج.. ويخيل إليك أن ظهرك ينحنى عدة سنتيمترات أخرى غالية.

●

النــاس

أحمد سعيد ـ القاهرة

يطيب له الجلوس على الصخرة الأسمنتية الملاصقة للباب الخارجى، حيث تمتد الساحة الخالية، والهدوء الصباحى للمكان؛ سجائره المميزة بجواره، فوقها علبة الثقاب يجلس واضعا قدمه فوق الأخرى، نافثا دخان السيجارة كعادته.... يستيقظ مبكراً يستفتح صباحه بالسعال الجاف، يبصق مرات داخل منديله القطنى القديم نصفه الأعلى النحيف عادٍ، يرتدى «سروالاً قطنياً» خفيفا يمد يده، يفرد جلبابه المطوى الذى يتوسده والصديرى النوبى الذى يحوى حافظة نقوده الجلدية السوداء، وسجائره وورقة «البفرة» لزوم اللف، وبقايا قطعة الحشيش، التى حشى بها سيجارتين أمس ، يرتدى الصديرى أولاً، يؤمن على المحتويات، يتحسس قطعة الحشيش....

يا فتاح يا عليم... يارزاق ياكريم... استعنا على الشقا بالله... رددها وهو يدخل ذراعيه فى «كم الجلباب» المقلوب، يرفعه، ينزلق فوق جسده من فتحة

الرأس، يبحث عن البلغة أو الشبشب، يبحث عن حذائه القديم.. اى شيء يحتذيه، يتأمل زوجته، يتناثر «العيال» فى الحجرة فوق السرير، على الكنبة، على الأرض تمتم لهم رزق... تجرع الماء من القلة الفخار، ردد .. اللهم ادمها نعمة.. واحفظها من الزوال. يخرج.. يجلس على الصخرة الأسمنتية، يدخن سيجارة «على الريق» يجذب النفس الأخير من السيجارة، يلقيها بعيداً، يمد يده خلف الباب الخشبى العتيق، ليأخذ الكوب البلاستيك المعلق، بداخله «الليفة الحمراء»، والصابونة النابلسى، يتخذ طريقه إلى الحمام العمومى الشعبى القديم، ... توكلنا على الله.. يا كريم. يلقى التحية على طنطاوى خادم الحمام المسبق، خمسة وعشرون عاماً من الحمام الصباحى، ووجه طنطاوى المكتنز، وجسده المدكوك، نفس الجلسة، فوق المصطبة فى مدخل الحمام، يجيب التحية وهو يُسوِّى التبغ، طاويا سباباته فوقه، يلصقها بلعابه الخفيف، يجلس بجواره، يتناول منه سيجارة.. يسأله عن اخباره، وأحواله يجيبه بصوت محشرج كصدأ الأبواب العتيقة...

- ما انت عارف.. أيه اللى صبرك على المر، اللى أمرّ منه... قول يارب...

- عارف .. القرش زى الثعبان... ما تعرفش تمسكه.. هاه...

- تناول الكوب البلاستيك، والمنشفة العتيقة، كان البخار هادئًا والماء دافئا أتاه صوت طنطاوى الصدئ:

- أقول لك..الواد ابنى بعت مرسال امبارح،.. هاينزل من السعودية بعد أسبوعين ربنا ما يحوجنا لهم.. لكن قرشين من اللى معاه... آه الواحد عضمه كبر ولا أيه أثناء إزاحته الماء بالمكنسة البلح، دخل عليه شخص بجلباب، يميز أهل الصعيد الجوانى، تحرك ناحية المرحاض رافعاً ذيل جلبابه... ما أغاظ طنطاوى أنه تبول كالبغل، ولم يعبره.. حتى صباح ربنا.... جلف صحيح.. باأقول لك إيه ياطنطاوى.. مر على أختك بالليل... يعنى لما تفضى قولها بلاش زن وخوتة دماغ... وحكاية العلام، والمدارس.... هو احنا كنا اتعلمنا.. ولا يعنى اتعلمنا، آه.. على قد لحافك مد رجلك... تتقاطع الشمس الساقطة من الكوة الجانبية للحمام، مع البخار المتصاعد، يا أخى حرام عليك.. ده العلم نور... بناقص قرش حشيش، ولا الأفيون المهبب... ركن المكنسة البلح، جففها بقطعة الخيش المسمرة فى العصا الخشبية مر عليها بس.. قول لها الورشة أحسن لهم.. صنعة تنفعهم، وبلاش تقطيم التفت ليجد ولداً صغيراً يشد جلبابه

عم طنطاوى... ابو يا هنا.. أمى عايزاه

خرج من الحمام، ارتدى ملابسه، ألقى التحية مودعا طنطاوى ماسكاً يد ابنه مال أمك،... راكبها عفريت على الصبح ليه...؟

بدأت الحركة تدب فى الساحة بين البيت والحمام، «سيد الفوال» يركن عربته بعد أن حل حماره يرص أطباقه، وقفص الخبز، جودة القهوجى، يرش الماء على التراب المحاط بالأحجار، البوفيه الصغير الذى يأوى إليه غلابة الحى بعد وجبة الفول، يختلط صوت التلاوة الآتى من المذياع للعربة نصف النقل لصبحى اللبان، مع أدعية أم صابر بائعة الخضر، التى تفترش مشنات الخضر، تتصاعد وتختلط الأصوات لبن... جرائد.. حَمار وحلاوة... ابعد يابن القديمة... سيب الجوزة... ياللا ياواد انت وهو.. من هنا.. يشعل سيجارة ثالثة على الريق مجرجراً ابنه، مواجهاً صخب الساحة وكائناتها.. ماتقولى يا صبح... جرى إيه... اهمدى...

يدفع الولد ينسحب مدخناً، منتشيا، خارجاً من الساحة، باحثاً عن لقمة عيش رافعا بصره مردداً

«ماحدش بيبات من غير عشا يا.. ياكريم»

وداعا مرة أخرى

صابر على أحمد محمد ـ ابنود ـ قنا

كيان هائل يتأرجح فوق صفحة الماء، يداعبه الموج برفق.... الحبال مثبتة اطرافها عند حافة الرصيف خوفاً أن تجنح للداخل... ظهر الفتى من فوق سطح السفينة مطلاً بجسده النحيف وعينيه الواسعتين دموعه تتساقط، بللت شاربه النابت. وسط الجموع المودعة فتاة جميلة تبكي، دموعها تلمس أرضية الميناء، بجوارها جلست امرأة عجوز تبكى دموعها تتساقط فى صمت... أما هو فكان مفرود القامة أمامهم...

(٢)

خرج صوت التنبيه من قلب السفينة يعلن عن ميعاد إقلاعها نهضوا جميعاً، تكاد تطير قلوبهم، التصقت الأجساد فوق سطحها فى حرب غير معلنة من أجل مكان يشيرون من فوقه ألقى بجسده بين تلك الجموع...

(٣)

ترمقه أمه بنظراتها، تشير له وقد تناثر الغطاء الأسود من على رأسها، كشف عن وجهها الأبيض ذى التضاريس القديمة، دموعها لا تجف من فوق وجنتيها.

(٤)

واقفاً بجوارها منتصبا كعسكرى الخدمة، تسمرت قدماه بالأرض، بنظرة من بعيد يكاد يموت من الكمد، لكنه يؤمن بأن الدموع ليست للرجال.

(٥)

لمحت ساعتها تحت الشمس، وارى الحزن دمعتها، تتذكره حينما أتى لخطبتها زف إليها الخبر، وقتها سقطت دموعها أيقنت أنها دموع الفرح، رأت الدنيا بتلك الألوان االزاهية، لكنه لم يشأ لأحلامها أن تستمر، فاجأها بالسفر، تتذكر ملامحه جيداً عندما كان يحدثها عن الحب والكفاح.

تنهدت بقوة، تطايرت خصلات شعرها الناعم فوق حاجبيها واستسلمت للبكاء..

تحولت السفينة ومازالت النظرة الأخيرة تربطها بالرصيف.

أغمضا الجفون على صورته، طبعاها فى قلبيهما، استدارتا مغادرين ، خطاهما بطيئة ترتفع وتنخفض كأنها فى كل مرة تقطع من جسد الأرض.

(٦)

شقت السفينة طريقها فى متاهات البحر الواسع، ظل واقفًا، الحنين يلازمة، والغربة تصحبه لأول مرة.

الشمس توشك أن تغرب ، تمر الصور بطيئة أمامه، صورة أمه وهى تلملم شعرها عندما تناثر على وجهها، تختلط مع صورة أبيه بعد صلاة الفجر يتمتم بالتسابيح تحت فراشه، ... تنهد كمن فارقهم منذ سنوات، أغمض عينيه تلامس جفنيها تساقطت دموعه بغزارة، تذكر كلامه لهم.

راعى الأفواه

عبد العزيز دياب ـ الشرقية

خرج مفعما برائحة الليل، القمر يرش ضوءه فوق أسطح البيوت والشوارع.. صوت المغنى يأتى من بعيد وبحة الناى تسرى رعشة فى جسده المسكون بالصهد فتتفلت من رأسه هزة خفيفة، يشده الصدى من أذنيه يرسم صورة المغنى تزين رأسه (اللبدة) يرفع بين لحظة وأخرى أكمام جلبابه الفضفاض ينتفخ عرق رقبته فيزعق السميعة ينفضون عن صدورهم أنفاس الدخان...

الصدى يغيب تسحبه قبضة الليل بعيدا.. الناى ينزف دمعه. صوت دهس مداسه فوق الأرض نغمة عالقة بأذنيه.. هى رحلة شاقة محفوفة بتقلبات الريح.. تناديه أنفاس الشوارع أن يسكن إلى الدفء ويلعق بريق الجسد... خرج من غفوته مع رحيل نباح الكلاب.. هناك سيزرع جسده حائطا للريح ينبت جلده كرمشات تتدلى ذراعاه تغوصان فى شقوق الأرض. تزحف أنفاسه فوق

لحصى والريح لاتزال تذرو النبت الجاف فى أرضه... تجلده..تصفعه فينخلع... يلملم بقاياه ويلهث خلف الغبار...

فى الظهيرة افترشوا الأرض، فك صرة الطعام، دهن شدقه بحصى الملح، سقطت رأسه إلى قاع المجرى يحاول أن يرتوى، تفر منه الطير تميد مع الريح، يمط عنقه يشم رائحة الجفاف.. انزع عنك ملابسك واهبط إلى قاع المجرى وارخ ذراعيك لتعانق زحف الماء هاهنا انتظرت طويلا... قطعت البقرة مقودها وجرجرت الرجال خلفها يلهثون... يلعقون عرقهم ويلهثون... فى الغروب أطلقت العيال يمتصون أثداءها.. تقبئوا دماء، طوحتك بقرنها عندما حاولت الاقتراب، تربت على الفراغ، بجانبها تنتظر امتلاء الضرع، فى صدرك الآن خوارها فانتح جانبا إلى ركن بعيد ولملم شقوق جسدك المتفتق....

الصدى يلف رأسه، المغنى يهدهد الريح، يزيح الطحالب التى تتسلق جسده، ينتظر معه ليعانق زحف الماء...

أشعل نفايات عطنة يطعم النار رائحة الجوع وصراخ العيال تكوموا بجانبه عليقة للشتاء ينفضون الأغطية، خاوية بطنه تتزاحم فى رأسه الأسئلة...

غسل عينيه بضوء الصبح. الأرض المرشوشة بالندى تناوشها الريح تكنس عرق الأيام والليالى. تصطف الأفواه على الجسر تلوك الانتظار... فى عينيه بطن زوجته المنتفخ كل مرة تلد واقفة ويزرع الرضيع حائطا للريح ينخلع مع بكاء الليل قشة يداعبها....

الشمس تسعى تتلصص على أعتابه، رشح الزير فى الركن وخيط الماء المتقطع إيقاع رتيب، تهتز رأسه، يرطب ريقه شفتيه. بقع سوداء تلطخ أرضية الباحة، اقسم: لن تأوى دارنا رائحة العطن قفز فوق السلالم إلى السطح ناوشته الريح... هبط... رأى زوجته تمتص أثداء البقرة... ساقها أمامه والعيال يزرعهم حائطا للريح وسافر صوت المغنى بعيدا ولم يبق منه إلا صدى لبكاء الناى...



للفنان شاكر المعداوى فى معرضه الأخير مائيات.

كشاف إبداع ١٩٩٦



السنة الرابعة عشرة

أعد كشاف هذا العام فى ثلاثة جداول : الجدول «١» لرموز تصنيف موضوعات المجلة للاستفادة منه فى الجدول «٣» والجدول «٢» لموضوعات المجلة مرتبة ترتيباً ألفبائيا حسب تصنيفها. والجدول «٣» للمؤلفين والكتاب مرتبا ترتيبا ألفبائيا ، مع الرقم المسلسل للموضوع ، ورمزه كما ورد فى الجدول «١» فضلا عن كشاف خاص بأصدقاء إبداع.

إعداد : سلوى مصطفى
إشراف : شمس الدين موسى

كشاف مجلة إبداع ١٩٩٦ - السنة الرابعة عشرة

جدول رقم (١)

المادة	الرمز	المادة	الرمز	المادة	الرمز
الافتتاحية	ف	الدراسات	د	الشعر	ش
القصة	ق	المتابعات	مت	الرسائل	ر
الفن التشكيلى	فن	تعقيبات	ت	مكتبة	م
المسرحية	مس	حوارات	ح	ببليوجرافية	ب

جدول رقم (٢) الموضوعات

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
أ - الافتتاحية (١٠) افتتاحيات				
١	الأدب البولندى.. والتاج الرابع	أحمد عبدالمعطى حجازى	١٠ ، ١١	٤
٢	أدب مصرى بالفرنسية؟ أم أدب فرنسى فى مصر؟		١٢	٤
٣	أدونيس فى «الكتاب»	حسن طلب	٦	٤
٤	الجسد يكتب نفسه	أحمد عبدالمعطى حجازى	٧	٤
٥	رحيل الأقلام النادرة		٩	٤
٦	سيرتان	حسن طلب	٢	٤
٧	الشعر المصرى الآن.. مرة أخرى		٥	٤
٨	المصادر لاتجدى	أحمد عبدالمعطى حجازى	٨	٤
٩	هل مات الشعر		٣	٤

مسلسل	الموضـــوع	المـــؤلف	العدد	الصفحة
١٠	هل نحن على أبواب نهضة ثقافية؟	أحمد عبدالمعطى حجازى	١	٤

ب - الدراسـات (٨٠) دراسـة

مسلسل	الموضـــوع	المـــؤلف	العدد	الصفحة
١	إبراهيم مدكور : لاقدسية اللغة.. لاقدسية التاريخ	حسن طلب	١	١١
٢	«ابن البلد» والغريب ملاحظات تمهيدية	على فهمى	٨	٦
٣	ابن عربى	جورج حنين ت/ بشير السباعى	١٢	٤٦
٤	أحمد راسم	رجاء ياقوت	١٢	١٠٢
٥	آخر كلمة للراحل الكبير إبراهيم مدكور	أحمد عبدالحليم عطية	١	٢٠
٦	أخلاق الأرض وأخلاق السماء	حسن طلب	٥	٨٥
٧	أدمون جابيس	دانييل لانسون ت/ رجاء ياقوت	١٢	٦٨
٨	الإرهاب الفكرى بين تنظيمات الباطنية والأصولية الحديثة	زبيدة محمد عطا	٦	١٥
٩	الأصولية والطفيلية	مراد وهبه	١٢	١٢
١٠	أغننيات امرأة معشوقة	طلعت شاهين	١٠، ١١	١٢٧
١١	أم القصائد	فريال جبورى غزول	٢	٨٧
١٢	اندريه شديد	إيمان عبدالخالق بدوى	١٢	١٢٨
١٣	إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل	على عشرى زايد	٣	٢٥
١٤	آية الجنون بالشعر	محمد حماسة عبداللطيف	١	٩٥
١٥	بدر شاكر السياب ماذا أخذ وماذا أعطى؟	ديزى الأمير	٩	٣٢
١٦	البير قصيرى	رجاء ياقوت	١٢	١٠٩
١٧	تأملات فى الذكرى الثلاثين لرحيل محمد مندور	صبرى حافظ	١	٥٥
١٨	تجربتى فى كتابة القصة القصيرة	عبدالستار ناصر	٦	٤١
١٩	تعليم بلا دوجماطيقية	مراد وهبه	٢	٦

مسلسل	الموضـــــوع	المـــؤلف	العدد	الصفحة
٢٠	تيسير سبول الإنسان والأديب	حسنى محمود	٨	٧٩
٢١	الثقافة الفرنسية فى مصر	ابتهاج الحسامى	١٢	٢٦
٢٢	جورج حنين	عادل صبحى تكلا	١٢	٣٥
٢٣	الحداثة وما بعد الحداثة فى الفكر الغربى	محمد على الكردى	٧	١٧
٢٤	حول قضية نصر حامد أبوزيد	إبراهيم على صالح	٩	٦
٢٥	حول مستقبل الشعر	جورج حنين ت/ بشير ا'	١٢	٤٤
٢٦	حيل الفقهاء والقضاة	ثابت عيد	٦	٢٣
٢٧	خالد محمد خالد الكاتب المتوحد	حامد طاهر	٤	١٠
٢٨	خالد محمد خالد: «من هنا نبدأ»	أحمد صبحى منصور	٤	١٦
٢٩	خمس عشرة قصة مع رؤية تشكيلية	حسن طلب	٧	٥٨
٣٠	دنيوية الحب في طوق الحمامة	مارى تريز عبدالمسيح	٩	٨٢
٣١	ديالكتيك الحرية	مراد وهبه	١٠، ١١	٧
٣٢	ذكرى فراش	ستيفن جارون ت/ بشير السباعى	١٢	٥٨
٣٣	ذكريات عن عاشقة الليل	ديزى الأمير	٢	١٠٧
٣٤	الرجل الضخم والسيدة الضئيلة	جورج حنين ت/ بشير السباعى	١٢	٤٨
٣٥	رسائل الجسد عند نورا أمين وعفاف السيد	سمية رمضان	١٠، ١١	١٠٩
٣٦	رؤية للشعر العربى المعاصر فى مصر	عبدالقادر القط	٣	٨
٣٧	الرؤية عبر الجدران المتداخلة	أحمد درويش	١٠، ١١	٦١
٣٨	شعر الحياة اليومية	كمال نشأت	٣	٤٧
٣٩	شهادة حول شخصية الدكتور إبراهيم مدكور	محمد حسينى أبو سعده	١	١٦
٤٠	الشيخ محمد عبده والحوار الحضارى مع الغرب	محمد على الكردى	٤	٣٩
٤١	«صخب البحيرة» لمحمد البساطى	فتحى أبو رفيعه	٥	١٠٥
٤٢	الصوت الغاضب فى ديوان «نازك الملائكة»	محمد بريرى	٢	٩٥
٤٣	ة الذات وصورة الآخر	شاكر عبدالحميد	١٠، ١١	١١٧

جـ - الشعر (٦٥) قصيدة

مسلسل	الموضـــوع	المـــؤلف	العدد	الصفحة
د - القصة (٥٩) قصة				
١	ارتحالات اللؤلؤة	نعمات البحيرى	٥	١٠٠
٢	أقاصيص	محمد الراوى	٦	١٠٩
٣	أكل المرار	جمال زكى مقار	٥	٥١
٤	انتظار	رمسيس لبيب	٥	٨٢
٥	الذى لم يره أحد	مصطفى عبدالوهاب	٢	٦٨
٦	الإهانة	حمدى أبو جليل	٤	١١٨
٧	بجعة الحلم	سحر الموجى	٧	٧٦
٨	بيت العائلة	عزة أحمد	٧	٨٣
٩	البيت القديم عند نهاية الأسفلت	سمية رمضان	٦	٥٢
١٠	تداخلات.. ولا مفر	مصطفى الأسمر	٢	٣٥
١١	ترنيمة الباء	إدوار الخراط	٢	٢٤
١٢	تعالى نلعب	ميرال الطحاوى	٧	٩٨
١٣	ثقوب الحروف	منار فتح الباب	٧	٨٨
١٤	ثلاث قصص	سها النفاش	٧	٨٠
١٥	ثنائية	رانيا خلاف	٧	٦٩
١٦	الجياد	نجلاء علام	٧	١٠٢
١٧	الحارس	خيرى عبدالجواد	١	٧٦
١٨	حكاية عن أحمد راسم روتها انجى أفلاطون	ت/ بشير السباعى	١٢	١٠٦
١٩	حكايتان من الجرائد	مصطفى الأسمر	٥	١١٥
٢٠	دجاجة لا تقبل القسمة على ثلاثة	طلعت فهمى	٨	٩٧
٢١	دراما	نورا أمين	٧	١٠٥
٢٢	دوائر مفرغة	عفاف السيد	٧	٨٦
٢٣	رجوع زين إلى صباه	على عيد	١	٨٤
٢٤	رحلة	حمدى البطران	٢	٤٥
٢٥	سائقة التاكسى	اندريه شديد ت/ رجاء ياقوت	١٢	١٣٢
٢٦	شجرة الخلد	سعد القرش	٤	١٠٦
٢٧	الصعود إلى الرصيف	سمير حكيم	١	٩٠
٢٨	طلبت أن ينقذك	نعيم عطية	٩	٢١

مسلسل	الموضـــــوع	المـــؤلف	العدد	الصفحة
هـ - المتابعات (١٩) متابعة				
١	احتفالية المجلس الأعلى بالشيخ (أمين الخولى)	نعمة عز الدين	٥	١٣٤
٢	أفلام قصيرة ومواهب جديدة فى المهرجان القومى	محمد بدر الدين	٨	١٢٧
٣	الأميرة تنتظر وقضية الريبرتوار المسرحى	هناء عبد الفتاح	٨	١٢١
٤	إنهم يحاولون نسيان العنف	هناء عبدالفتاح	٩	١٢٣
٥	البناء الفنى فى شعر محمد أبو سنة	عبدالله خيرت	٣	١٢٥
٦	بيتينا وفنها المسرحى	هناء عبدالفتاح	١	١٢٧
٧	توظيف التراث فى الشعر العربى	عبدالناصر هلال	٩	١٢٨
٨	الجريدة السينمائية .. ذاكرة الأمة	فريال كامل	٢	١٢٨
٩	حكايات ١٨٨٢ فى مسرح روجيه عساف	هناء عبدالفتاح	١٢	١٥٥
١٠	الساحرة والجنزير	هناء عبدالفتاح	٥	١٣٠
١١	الست هدى على خشبة المسرح القومى	ماجد يوسف	٧	١٢٩
١٢	قضايا الأدب المقارن فى مؤتمر دولى	إيمان الغفرى	١	١٢٠
١٣	قضايا المرأة المبدعة	هالة كمال	١	١٢٣
١٤	مسرحية الجنزير	إبراهيم عبدالمجيد	٦	١٢٧
١٥	المهرجان التجريبى فى دورته الثانية	هناء عبدالفتاح	١٠، ١١	١٤٦
١٦	مهرجان القاهرة السادس لسينما الأطفال	فريال كامل	٤	١٤٥
١٧	موسم سينمائى: بين جمعية النقاد وجمعية الفيلم	محمد بدر الدين	٦	١٢٩
١٨	ناصر ٥٦	سمير فريد	٩	١١٦
١٩	يوم القيامة اختيار ناجح للمسرح الغنائى	هناء عبدالفتاح	٧	١٢٥

مسلسل	الموضـــوع	المـــؤلف	العدد	الصفحة
و - الرسائل (٣٤) رسالة				
١	إحياء ذكرى أميل حبيبى	زاخر السبيلى (فلسطين)	١٢	١٦٣
٢	أسبوع ثقافى مصرى فى الدنمارك	حسن طلب (الدنمارك)	١١،١٠	١٥٣
٣	أضواء مصر تنير الموسم الثقافى فى معهد العالم العربى	مارسيل عقل (باريس)	١	١٣١
٤	«أغنية الوادى» والخوف من تخثر الحلم بالتغيير	صبرى حافظ (لندن)	١١ ،١٠	١٥٩
٥	الأفارقة والعرب يكرمون حجازى فى أصيلة	حسن طلب (المغرب)	٩	١٤٢
٦	الأكاديميون المسرحيون فى وارسو	دوروتا متولى (وارسو)	١	١٤٥
٧	أيام قرطاج المسرحية	فوزى سليمان (تونس)	١	١٤٠
٨	البنية الحوارية وجدل الفن والواقع فى عالم مجنون	صبرى حافظ (لندن)	٦	١٣٢
٩	بينالى الكويت الدولى للفنون التشكيلية	إبراهيم فارس (الكويت)	٨	١٤٥
١٠	تأبين الشاعر : جوزيف	أحمد مرسى (نيويورك)	٥	١٣٨
١١	تجربة كندية شائقة حول نسبية الحقيقة	صبرى حافظ(لندن)	٩	١٣٢
١٢	الثقافة والتنمية .البشرية	على فهمى (تونس)	٦	١٤٦
١٣	جوزيف الكسندر وفيتش برودسكى	أحمد مرسى (نيويورك)	٤	١٢٢
١٤	حجر العذراء .. البنية التكرارية	صبرى حافظ (لندن)	٢	١٣٦
١٥	«حسن ونعيمة» فى معهد العالم العربى	مارسيل عقل (باريس)	٤	١٤١
١٦	الروح التشيكوفية فى «أنسام الصيف» الباريسية	صبرى حافظ (لندن)	٧	١٣٤
١٧	شعراء فى قاع العالم	محمد عبدإبراهيم (الأردن)	٩	١٤٥
١٨	شعراء مهرجان دودج الأمريكيون	أحمد مرسى (نيويورك)	٣	١٣٤
١٩	عشرون شاعرا متوسطيا ينشدون فى «قوله»	حسن طلب (اليونان)	٧	١٤٣
٢٠	عمر النجدى ضيف صالون باريس الدولى	عبدالرازق عكاشة (باريس)	٦	١٣٧
٢١	«فأر فى الجمجمة»	صبرى حافظ (لندن)	٥	١٤٢
٢٢	فرهارد وشيرين	هناء عبدالفتاح (مسقط)	٦	١٤١
٢٣	فلوبير كما يراه كتاب أمريكا اللاتينية	صبرى حافظ.(لندن)	٤	١٣٧
٢٤	فى أسبانيا المرأة تقرأ أكثر	محسن مطلك الرملى(مدريد)	٧	١٤٠
٢٥	كلام الليل «لغة المخرج»	صبرى حافظ (باريس)	٣	١٢٨
٢٦	لبنان فى دار ثقافات العالم	مارسيل عقل (باريس)	٥	١٣٩

مسلسل	الموضـــوع	المـــؤلف	العدد	الصفحة
٢٧	المركز الدولى للشعر يحتفل بالشعراء المصريين	حسن طلب (مارسيليا)	١	١٣٧
٢٨	مستقبل الفكر الفلسفى العربى فى عالم متغير	أحمد عبدالحليم عطية (الأردن)	٣	١٤٢
٢٩	مصر بداية القرن العشرين عبر صور لينيرت ولاندروك	مارسيل عقل (باريس)	٢	١٣٢
٣٠	ملتقى الشباب العربى	محمد حسن عبدالحافظ (المغرب)	١١،١٠	١٦٨
٣١	مهرجان لوكارنو االسينمائى	فوزى سليمان (سويسرا)	١١،١٠	١٦٥
٣٢	نحو إطار حضارى للمجتمع العربى	فتحى أبو العينين (دبى)	٢	١٤٢
٣٣	هموم عربية أفريقية فى أيام قرطاج	فوزى سليمان (تونس)	١٢	١٥٩
٣٤	هنرى ميللر.. مناجيات	صبرى حافظ (لندن)	٨	١٣٠

ز الفن التشكيلى (١٢) دراسة وملزمة بالألوان

مسلسل	الموضـــوع	المـــؤلف	العدد	الصفحة
١	أحمد مرسى فى معرفة الجديد	إدوار الخراط	٧	٤٩
٢	تسابيح الأشكال وحاسة اللمس البصرى	حسين بيكار	٤	٨١
٣	تشابكات نسائية بين البحر والصحراء	صلاح أبو نار	١٢	١٦٥
٤	الدمى فى رسم فنان عربى	عيسى علاونه	٩	٦٩
٥	عالم الفنان السيد القماش	صلاح أبو نار	٣	٩٣
٦	عصمت داوستاشى ديوان خيالات فنجان القهوة	ماجد يوسف	٦	٥٥
٧	الفن الأثنوجرافى	مختار العطار	٢	٦١
٨	الفن الشعبى لغة عالمية	مختار العطار	٥	٥٦
٩	فى لوحات فتحى عفيفى آلات تلتهم البشر	صلاح أبو نار	٨	٩٧
١٠	مصطفى مهدى.. واقعية ما بين الكلاسيكية	ماجد يوسف	١١،١٠	١٠٠
١١	معاشو قرور، شاعر ورسام جزائرى		١	٥٩
١٢	منحوتات البحار الفينيقى	أحمد عبدالمعطى حجازى	١	–

جدول رقم (٣) المؤلفون

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١	إبتهاج الحسامى	٢١	د
٢	ابتهال سالم	٣٢	ق
٣	إبراهيم عبدالمجيد	١٤	مت
٤	إبراهيم على صالح	٢٤	د
٥	إبراهيم فارس	٩	ر
٦	أحمد تيمور	٥٤	ش
٧	أحمد حميده	٥٦	ق
٨	أحمد الخير	٣٧	ش
٩	أحمد درويش	٦٦	د
		٣٧	د
١٠	أحمد الشيخ	٤٨	ق
١١	أحمد صبحى منصور	٢٨	د
١٢	أحمد عبدالحليم عطيه	٥	د
		٢٨	ر
١٣	أحمد عبدالمعطى حجازى	١٢	فن
		١٠	ف
		٩	ف
		٤	ف
		٨	ف
		٥	ف
		١	ف
		٢	ف
١٤	أحمد عمر شاهين	١	ح
١٥	أحمد مرسى	٣	ش
		١٨	ر
		١٣	ر
		١٠	ر
		٢٢	ش
١٦	أحمد نبيل الألفى	١	مس

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١٧	إدريس عيسى	٢٩	ش
١٨	إدوار الخراط	١١	ق
		١	فن
١٩	اعتدال عثمان	٥٩	د
٢٠	أمال عويضة	٥٥	ق
٢١	أمال كمال	٤٥	ق
٢٢	إميل المعلوف	٦٨	د
٢٣	أمينة زيدان	٥٨	ق
٢٤	إيمان عبدالخالق بدوى	١٢	د
٢٥	إيمان الغفرى	١٢	مت
٢٦	بهاء ولد بديوه	٥٩	ش
٢٧	بشير السباعى	٣٧	ق
		٢٥	د
		٣	د
		٣٤	د
		٤٠	ش
		٣٢	د
		٣٠	ش
		٢٤	ش
		٤١	ش
		٤٥	ش
		١٨	ق
		١٦	ش
٢٨	تحية خالد عبدالناصر	٧٤	د
٢٩	ثابت عيد	٢٦	د
٣٠	جمال زكى مقار	٣	ق
٣١	جمال القصاص	٤٨	ش
٣٢	جميل محمود عبدالرحمن	٤	ش
٣٣	جهاد فاضل	٥٧	د

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
٣٤	حازم سالم	٦٣	د
٣٥	حامد طاهر	٢٧	د
٣٦	حسن طلب	٢٧	ر
		١	د
		٤٥	د
		٦	ف
		٦	ش
		٦٠	د
		٦	د
		٧	ف
		٣	ف
		٢٩	د
		١٩	ر
		٧١	د
		٥	ر
		٢	ر
٣٧	حسن النجار	٥٦	ش
٣٨	حسنى محمود	٢٠	د
٣٩	حسين بيكار	٢	فن
٤٠	حسين الحسينى	١٨	ش
٤١	حلمى سالم	٤٦	ش
٤٢	حمدى أبو جليل	٦	ق
٤٣	حمدى البطران	٢٤	ق
٤٤	حياة جاسم محمد	٤٧	ق
		٣٤	ق
٤٥	خالد محمد خالد	٧٦	د
٤٦	خضير عبدالأمير	٢٩	ق
٤٧	خيرى عبدالجواد	١٧	ق
		٣٨	ق
٤٨	دوروتا متولى	٦	ر
		٧٧	د
٤٩	ديزى الأمير	٣١	ق
		٣٣	د

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
		١٥	د
٥٠	رانية خلاف	١٥	ق
٥١	رجاء ياقوت	٧	د
		٤	د
		١٦	د
		٣٦	ق
		١	ب
		٢٥	ق
		٧٨	د
٥٢	رمسيس لبيب	٤	ق
٥٣	زاخر السبيلى	١	ر
٥٤	زبيدة محمد عطا	٨	د
٥٥	سحر الموجى	٧	ق
٥٦	سعد القرش	٢٦	ق
٥٧	سعدية مفرح	١٣	ش
٥٨	سعيد الحنصالى	٤	م
٥٩	سعيد الكفراوى	٤٦	ق
٦٠	سليمان المنذرى	٧	م
٦١	سميه رمضان	٩	ق
		٥٨	د
		٣٥	د
٦٢	سمير حكيم	٢٧	ق
		٥١	ق
٦٣	سمير فريد	١٨	مت
٦٤	سناء صليحه	١٦	م
٦٥	سناء محمد فرج	٤٣	ق
٦٦	سها النقاش	١٤	ق
٦٧	سيد محمود القمنى	٤٤	د
٦٨	السيد نجم	٣٩	ق
٦٩	شاكر عبدالحميد	٧٩	د
		٦٩	د
		٤٣	د
٧٠	شمس الدين موسى	١٠	م

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
		١٤	م
	شمس الدين موسى	١٢	م
		٣	م
		٥٣	ق
		١	م
٧١	شوقى هيكل	٦٣	ش
٧٢	صبرى حافظ	١٧	د
		١٤	ر
		٥١	د
		٢٥	ر
		٢٣	ر
		٢١	ر
		١٧	م
		٨	ر
		١٦	ر
		٣٤	ر
		١١	ر
		٤	ر
٧٣	صلاح أبونار	٥	فن
		٩	فن
		٣	فن
٧٤	طلعت شاهين	١٠	د
٧٥	طلعت فهمى	٢٠	ق
٧٦	عاتكة الخزرجى	٥٣	ش
٧٧	عادل صبحى تكلا	٢٢	د
٧٨	عادل عزت	٥٠	ش
٧٩	عاصم الدسوقى	٥٤	د
		٥٢	د
٨٠	عبدالله خيرت	٥	مت
		٢	م
		٥	م
		١٨	م
٨١	عبدالحكيم حيدر	٣٥	ق

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
٨٢	عبدالحميد شيحه	١٣	م
٨٣	عبدالحميد محمود	٢٥	ش
٨٤	عبدالرازق عكاشه	٢٠	ر
٨٥	عبدالستار ناصر	١٨	د
٨٦	عبدالسلام محمد الشاذلى	٧٥	د
٨٧	عبدالعزيز المقالح	٣٥	ش
٨٨	عبدالعليم عيسى	١	ش
٨٩	عبدالقادر القط	٣٦	د
٩٠	عبدالقادر ياسين	٦٢	د
٩١	عبدالمحسن محمود فرحات	٤٦	د
٩٢	عبدالمنعم تليمه	٥٠	د
٩٣	عبدالمنعم رمضان	٣٨	ش
		١١	ش
		٤٧	د
٩٤	عبد المنعم عواد يوسف	٤٤	ش
٩٥	عبدالناصر حسن	٥٥	د
٩٦	عبدالناصر صالح	٢٣	ش
٩٧	عبد الناصر هلال	٧	مت
٩٨	عز الدين المناصره	٦٢	ش
٩٩	عزة أحمد	٨	ق
١٠٠	عزمى عبدالوهاب	٦٤	ش
		١	ت
١٠١	عفاف السيد	٢٢	ق
١٠٢	عفاف عبدالمعطى	١١	م
١٠٣	على بركات	٧٢	د
١٠٤	على جعفر العلاق	٤٢	ش
١٠٥	على عشرى زايد	١٣	د
١٠٦	على عيد	٢٣	ق
١٠٧	على فهمى	١٢	ر
		٢	د
١٠٨	عمر بطيشه	٣	ح
١٠٩	عمرو على صالح	٥٩	ق
١١٠	عيسى علاونه	٦	م

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
	عيسى علاونه	٤	فن
١١١	غراء مهنا	٦١	د
١١٢	فاروق شوشه	٥٧	ش
		٨	ش
١١٣	فاطمة قنديل	٤٧	ش
١١٤	فتحى أبو رفيعه	٤١	د
١١٥	فتحى أبو العينين	٣٢	ر
١١٦	فتحى عبدالسميع	١٧	ش
		١٥	م
		٣٤	ش
١١٧	فريال جبورى غزول	١١	د
١١٨	فريال كامل	٨	مت
		١٦	مت
١١٩	فريد أبو سعده	٢٨	ش
١٢٠	فؤاد سليمان مغنم	٣٣	ش
١٢١	فؤاد طمان	٥	ش
١٢٢	فؤاد قنديل	٥٤	ق
١٢٣	فوزى سليمان	٧	ر
		٢	ح
		٣١	ر
		٣٣	ر
١٢٤	فوزية رشيد	٦٧	د
١٢٥	قاسم الوزير	٦٥	ش
١٢٦	كمال نشأت	٣٨	د
		٤٣	ش
		٨	م
١٢٧	ليلى الشربينى	٥٢	ق
١٢٨	ماجد يوسف	٦	فن
		١١	مت
		١٠	فن
١٢٩	محسن مطلك الرملى	٢٤	ر
١٣٠	مارسيل عقل	٣	ر
		٢٩	ر

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
		١٥	ر
		٢٦	ر
١٣١	مارى تريز عبدالمسيح	٥٦	د
		٣٠	د
١٣٢	مجدى عبدالحافظ	٩	م
		٥٣	د
١٣٣	محمد إبراهيم أبو سنة	٥٥	ش
١٣٤	محمد آدم	٣٦	ش
١٣٥	محمد الأشعرى	٢٠	ش
١٣٦	محمد بدر الدين	١٧	مت
		٢	مت
١٣٧	محمد بريرى	٤٢	د
١٣٨	محمد حسن عبدالحافظ	٣٠	ر
١٣٩	محمد حسينى أبوسعده	٣٩	د
		٤٨	د
١٤٠	محمد حماسه عبداللطيف	١٤	د
١٤١	محمد الراوى	٥٠	ق
		٢	ق
١٤٢	محمد سليمان	٩	ش
		١٠	ش
١٤٣	محمد الشريف	٤	ح
١٤٤	محمد الشهاوى	٧	ش
١٤٥	محمد عبدالرحمن المر	٢٣	ق
١٤٦	محمد على شمس الدين	٥١	ش
		٥٨	ش
١٤٧	محمد على الكردى	٢٣	د
		٤٠	د
١٤٨	محمد عمران	٣٢	ش
١٤٩	محمد عيد إبراهيم	١٧	ر
١٥٠	محمد القيسى	٥٢	ش
١٥١	محمد نبيه حجاب	٧٣	د
١٥٢	محمود العتريس	١٢	ش
١٥٣	محمود نسيم	٦١	ش

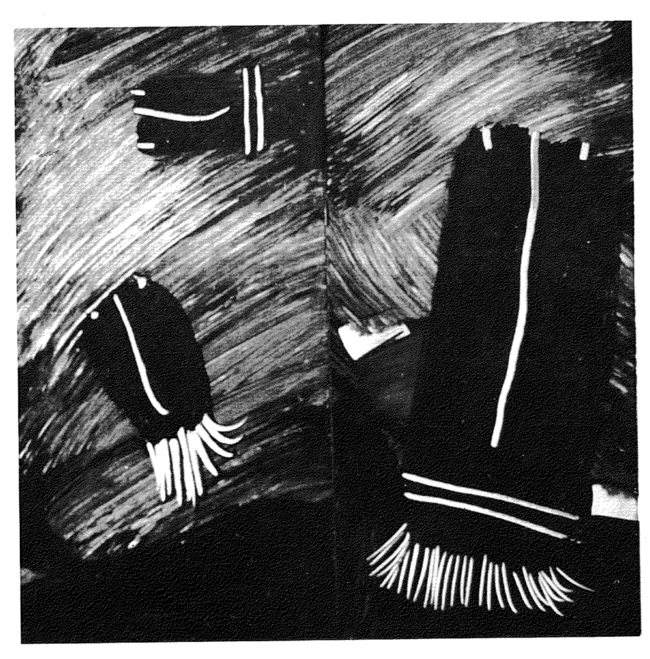
مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
		٢	ش
١٥٤	مختار العطار	٧	فن
		٨	فن
١٥٥	مراد وهبه	٦٤	د
		٤٩	د
		٨٠	د
		١٩	د
		٣١	د
		٩	د
١٥٦	مصطفى الأسمر	١٠	ق
		١٩	ق
		٤٠	ق
١٥٧	مصطفى بدوى	٢١	ش
١٥٨	مصطفى عبدالوهاب	٥	ق
١٥٩	معاشو قرور	١١	فن
١٦٠	منار فتح الباب	١٣	ق
١٦١	منال السيد	٤٤	ق
١٦٢	المهدى أخريف	٣٩	ش
		٢	ت
١٦٣	مى التلمسانى	٤٢	ق
١٦٤	ميرال الطحاوى	١٢	ق
١٦٥	ميسلون هادى	٤١	ق
١٦٦	نبيل حداد	٧٠	د
١٦٧	نجلاء علام	١٦	ق
١٦٨	نجوى هلال	٢٧	ش
١٦٩	نزار العرفى	٤٩	ش
١٧٠	نضال حمارنه	٤٩	ق
١٧١	نعمات البحيرى	١	ق
١٧٢	نعمة عز الدين	١	مت
١٧٣	نعيم عطية	٢٨	ق
		٥٧	ق
١٧٤	نورا أمين	٢١	ق
١٧٥	هالة كمال	١٣	مت
١٧٦	هدى حسين	٣١	ش
		١٤	ش
١٧٧	هدية حسين	٣٠	ق
١٧٨	هناء عبدالفتاح	٦	مت
		١٠	مت
		٢٢	ر
		١٩	مت
		٣	مت
		٤	مت
		١٥	مت
		٩	مت
١٧٩	وصفى صادق	١٩	ش
١٨٠	وليد منير	٢٦	ش
		١٥	ش
		٦٠	ش
١٨١	يحيى عبدالله	٢	مس
١٨٢	يونان لبيب رزق	٦٥	د

كشاف أصدقاء إبداع

أ - الشعر

ب ـ القصة



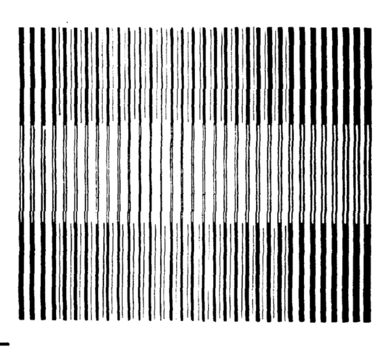


من أعمال الفنان عمر جهان من معرضه الأخير - أقنعة

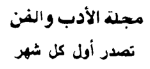
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

إبداع

العدد الثانى • فبراير ١٩٩٧

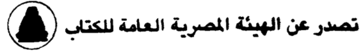






مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار .
الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٢٠ درهما
اليمن ١٧٥ ريالا ـ البحرين ١,٢٠٠ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا
أبو ظبي ١٢ درهما ـ دبي ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢٦,٤٠ جنيهاً شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .



هــــذا الـعــــدد

السنة الرابعة عشرة ● فبراير ١٩٩٧م ● رمضان ١٤١٧هـ

■ الافتتاحية

■ الدراسات

■ الشعر

■ القصة

■ المسرحية

■ المكتبة

■ المتابعات

■ الفن التشكيلى

■ الرسائل

أحمد عبد المعطى حجازى

حاجتنا إلى المؤتمر ملحة

أصبحت حاجتنا نحن المثقفين المصريين إلى مؤتمر نناقش فيه قضايا العمل الثقافى بوجوهه المختلفة حاجة ملحة. وقد سبق لى أن كتبت فى هذا الموضوع أكثر من مرة. وفى المناقشة الأخيرة التى دارت بينى وبين الأستاذ **فاروق حسنى** وزير الثقافة أمام الجمهور فى معرض القاهرة الدولى للكتاب، وشارك فيها الأستاذان **لطفى الخولى وأنيس منصور**، عدت إلى موضوع المؤتمر فشرحت حاجتنا الملحة لعقده.

والمؤتمر الذى أدعو له ليس منبرًا للخطابة، أو مجالاً لخلط الأوراق الشخصية، أو فرصة تسنح لتصفية الحسابات الشخصية، وهى المحاذير التى يخشى بعض المسئولين أن ينزلق إليها أى اجتماع موسع، ولهذا يصرفون النظر عنه أو يؤجلون عقده إلى أجل غير مسمى. وإنما أدعو إلى مؤتمر نعدُّ له على مهل، فنعين المسائل التى سيتعرض لها. ونكلف القادرين على بحثها بتقديم أوراق مكتوبة فيما نكلف آخرين من المشاركين بمناقشتها، فتكون لدينا عن المسألة الواحدة وجهات نظر مختلفة، فضلاً عن المعلومات التفصيلية التى يجب أن توفرها وزارة الثقافة للمشاركين حول تطور العمل الثقافى وأوضاعه الراهنة فى كل المجالات التى تشرف عليها الوزارة.

أعتقد أن مؤتمرًا للمثقفين يُعَدُّ له على هذا النحو، وتتوفر له هذه الضمانات، سوف ينتهى إلى نتائج ننتفع بها جميعًا، وتنتفع بها وزارة الثقافة بالذات، لأنها أحوج الجميع إلى

المعلومات الدقيقة، وإلى الرؤية الشاملة، إذ هى المسئولة عن اقتراح السياسة الثقافية التى تلبى مطالب مختلفة، وتراعى اعتبارات فنية وعملية لا تستطيع عين واحدة أن تحيط بها.

كيف نُقَيِّم إنتاجنا الثقافى، ومعلوماتنا نحن المشتغلين بالثقافة قليلة تنقصها الدقة والشمول؟

نحن لا نملك بيانات أو إحصاءات حول القراءة فى مصر. وأنا على سبيل المثال أعرف أكثر الكتب الفرنسية توزيعًا فى العام الماضى، وأعرف عدد الفرنسيين الذين يملكون مكتبات فى منازلهم، وأعرف متوسط عدد الكتب التى يقرأ فيها أصحاب هذه المكتبات، وأعرف نسبة الذين يقرأون فى الأدب إلى الذين يقرأون فى السياسة والتاريخ، وأعرف الخط البيانى الذى اتخذه هذا النشاط فى فرنسا، لكنى لا أعرف أى شىء حول هذا النشاط فى مصر.

تصلنى بالطبع شذرات ومعلومات متفرقة حول القراءة والقُرَّاء، لكنى أفتقر أنا وغيرى إلى المعلومات التى تُساعد على تكوين فكرة دقيقة حول القراءة فى مصر، كيف تسير؟ وإلى أين تمضى؟ وما هى المشاكل التى يواجهها القُرَّاء المصريون؟ وكيف نشجع القراءة وننميها كمًا وكيفًا؟.

نحن نعرف أن متوسط عدد النسخ التى يوزعها الكتاب المصرى الناجح حوالى ثلاثة آلاف نسخة (هذا رقم تقريبى لا أقطع بصحته). ونعرف فى المقابل أن المصريين القادرين على القراءة يعدون بعشرات الملايين، أو على الأقل بعشرات الآلاف، إذن لماذا كان متوسط توزيع الكتاب متدنيًا إلى هذا الحد؟

هناك أسباب عامة نعرفها، تجعل عدد القراء الفعليين محدودًا بالقياس إلى عدد القادرين على القراءة. قلة قرائنا تعود إلى أسباب أخرى تقع فى إطار المسئولية التى نضطلع بها.

ما هو سبب هذا التدنى؟ ارتفاع أسعار الكتب؟ انخفاض ستواها؟ انخفاض مستوى القراء؟ أسباب عملية تتعلق بطرق الإعلان عن الكتاب وتوزيعه؟

لكن المعلومات التى تصلنا متضاربة. فمتوسط توزيع الكتاب كما رأينا ثلاثة آلاف نسخة، لكن بعض الكتب القيمة التى صدرت فى سلسلة مكتبة الأسرة أعيد طبعها مرات، ووزع منها ثلاثمائة ألف نسخة كما أعلن الدكتور **سمير سرحان**.

هل أخضعنا هذه المعطيات المختلفة للدراسة، لنعرف شروط الإقبال على هذه السلسلة، وننتفع بها فى وضع سياسة للنشر تقوم على أسس متينة ومبادئ واضحة؟

والأمر كذلك بالنسبة لنشاطنا فى بقية المجالات. ما الذى نعرفه عن نشاطنا المسرحى؟

لقد قرأنا ما نشر فى الصحف حول لقاءات السيد **وزير الثقافة** برجال المسرح المصريين، فسمعنا عن انفعالات صاخبة لم نجد فيها ما يساعد على تصور أوضاع المسرح المصرى أو التفكير فى مستقبله.

سمعنا أن خسائر مسارح الدولة ضخمة، هل تقتصر الخسارة على المال؟ أم تتعدى المال إلى الفن وإلى الجمهور؟

أعنى، هل يكون سبب الخسارة أن مسارح الدولة تقدم عروضًا جيدة لجمهور واسع يدفع فى مشاهدة العرض ثمنًا لا يغطى تكلفته؟

إن كان الأمر كذلك فمسارح الدولة لا تخسر، لأنها إنما أُنشِئَتْ لتقدم العروض الجيدة للجمهور بأسعار فى طاقته، ولو تحملت ميزانية الدولة ما يكون من فرق بين تكلفة العرض وحصيلة الشباك.

والمسرح المصرى لن يكون أسعد حظًا من المسرح اليونانى الذى كان منشأة من منشآت الدولة أقيمت لتثقيف الأثينيين والترويح عنهم، ومن ضمنهم العبيد وبنات الهوى الذين كان يحق لأحدهم أن يدخل المسرح لقاء أجرة ضئيلة لا تزيد عن أوبولين، وهى عملة أثينية قديمة لا تزيد عن عشرين مليمًا، فإذا لم يستطع الراغب فى مشاهدة العرض أن يدفع هذه الأجرة دفعتها له الدولة بشرط أن ينفقها فى مشاهدة المسرح لا فى أى غرض آخر.

أم أن مسارح الدولة تخسر لأنها تقدم عروضًا أعلى مستوى من أن يتذوقها الجمهور؟

أم يكون السبب العكس، فالجمهور أعلى مستوى مما يقدمه رجال المسرح؟

الواقع الملموس أن الجمهور المصرى جمهور ذكى صادق الانطباع، وأنه لم يبخل على أى عرض جيد بإقباله وحماسته. وها هى عروض دار الأوبرا شاهدة على وجود هذا الجمهور الواسع المثقف الذى أهملته مسارح الدولة، ولم تحترم ذوقه ولم تعترف بذكائه.

وهل يملك الجمهور دليلاً يساعده على دخول المسرح؟

أنا شخصيًا أجد صعوبة شديدة فى التمييز بين ما يقدمه كل مسرح من مسارح الدولة، فلا أعرف أيها المختص بتقديم التراث، وأيها المختص بتقديم التجارب الجديدة، وأيها المقصور على الكبار، وأيها المفتوح للمبتدئين؟

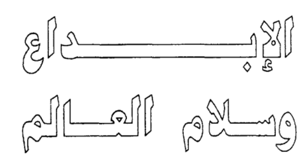
ولقد شاهدت عروضًا تقدمها بعض المسارح التجارية، فلم أجد فرقًا بينها وبين ما تقدمه مسارح الدولة، سوى أن عروض المسارح التجارية أكثر جاذبية من عروض مسارح الدولة التى انفض عنها الجمهور.

هنا أيضًا نحن محتاجون للمعلومات، ومحتاجون لتحليل هذه المعلومات، والخروج منها بنتائج صحيحة نجعلها أساسًا لسياسة تستعيد بها مسارح الدولة ازدهارها ونجاحها.

والأسئلة كثيرة حول نشاط المكتبات، والمتاحف، وقاعات عرض الصور والتماثيل، وقصور الثقافة، والآثار، فمعلوماتنا عن هذا كله أقل من القليل.

وهناك أسباب أخرى تدعو إلى عقد المؤتمر الذى ألح فى الدعوة له، سأعود إلى شرحها فى الأعداد القادمة.

مراد وهبة



فى عام ١٩٤٥ انعقد أول مؤتمر عن «سلام العالم» بباريس. وفى الجلسة الافتتاحية قال فردريك چوليو كورى: «لقد التقينا هنا لا للدعوة إلى السلام، ولكن لفرض السلام على تجار الحروب». فى هذه العبارة ثمة إشكالية وهى أن السلام ينطوى على نقيضه وهو الحرب.

والسؤال إذن:

هل فى الإمكان فرض السلام من غير حرب؟

وفى التاسع من شهر يوليو عام ١٩٥٥ انعقد مؤتمر صحفى وجّه فيه برتراند راسل نداءً للدفاع عن حق الجنس البشرى فى الوجود . وقد أُطلق على هذا النداء فيما بعد «منفستو آينشتين - راسل» وقد اعتمد هذا المنفستو أعظم علماء العالم . جاء فيه مايلى:

«فى هذا الظرف المأساوى الذى تواجهه البشرية نشعر بأن على العلماء الالتقاء فى مؤتمر، وإعلان المخاطر الناتجة عن تطور أسلحة الدمار الشامل ، والدعوة إلى ثورة فى ضوء ما هو مكتوب فى الملحق المرفق بالمنفستو . ونحن ، فى هذا الظرف ، لا نتكلم من حيث إننا أعضاء فى أمة ما، أو فى قارة ما ، أو فى عقيدة ما، ولكن من حيث إننا أعضاء فى الجنس البشرى الذى هو مهدَّد فى وجوده».

فى هذا المنفستو ثمة إشكاليتان . إحداهما تكمن فى أن العالم مسئول عن احتمال حدوث دمار شامل ، ولكنه مسئول أيضاً عن إحداث ثورة تجنبنا هذا الدمار الشامل.

والسؤال إذن:

هل فى إمكان العالِم إحداث ثورة من غير أن يكون سياسيًا؟

تبقى بعد ذلك الإشكالية الأخرى وتقوم فى أن على العالِم ألا يلتزم عقيدة ما، أو أمة ما لكى يكون عضوًا فى الجنس البشرى.

والسؤال إذن:

هل فى إمكان العالِم الاكتفاء بأن يكون عضوًا فى الجنس البشرى.

لدينا إذن ثلاثة أسئلة ناتجة من ثلاث إشكاليات وتنطوى على ثلاثة مفاهيم: السلام والثورة والجنس البشرى، يمكن صياغتها فى العبارة التالية:

«يقوم الجنس البشرى بثورة لفرض السلام»

والسؤال إذن:

كيف؟

نجيب عن هذا السؤال بإثارة أسئلة ثلاثة:

ما الثورة؟

مَنْ هو الجنس البشرى؟

ما السلام؟

الثورة، فى رأيى، تغير جذرى يجسِّد وضعًا قادمًا بديلاً عن وضع قائم. والوضع القادم رؤية مستقبلية من إبداع العقل، ومن ثم فالعقل مبدع. وإذا كان العقل مبدعًا لزم أن يكون الإبداع محورًا لمنطق هذا العقل. ومن هذه الزاوية يمكن تأسيس منطق جديد هو منطق الإبداع. وعلينا بعد ذلك تحديد مقولاته وهى أربع: التجريد والعلاقة والغاية والزمن.

مَنْ هو الجنس البشرى؟

إنه يتميز بالعقل.

والسؤال إذن:

كيف يعمل؟

إن العقل لا يدرك الوقائع من حيث هى كذلك لأن إدراكه يحدث تأثيرًا فى الوقائع بحيث يمكن القول بأنه لايدركها وإنما يؤولها. بيد أن هذا التأويل ليس محصورًا فى المجال النظرى بل يمتد إلى الممارسة العملية استنادًا إلى تعريفنا للإبداع من حيث هو «قدرة العقل على تكوين علاقات جديدة من أجل تغيير الواقع». والعقل، هنا إيجابى أى له دور فعال فى تأسيس المعرفة. وهذا على الضد من سلبية العقل عند كل من **ديكارت ولوك وهيوم**. فالأفكار الصادقة، عند **ديكارت**، هى الأفكار الفطرية التى ليست مستفادة من الأشياء ولا مركبة من الإرادة، وإنما هى فى عقل الطفل على نحو ما هى فى عقل الراشد. والعقل، عند **لوك**، لوح مصقول لم يُنقش فيه شىء، وأن التجربة هى التى تنقش فيه المعانى والمبادئ جميعًا. وكذلك العقل عند **هيوم**. إنه سلبى، لأنه لا يحضر فيه سوى انطباعات حسية. يقول فى مفتتح كتاب الطبيعة الإنسانية: «إن إدراكاتنا برمتها على ضربين متمايزين: انطباعات وأفكار، ولا تباين بينهما إلا فى الحيوية»، بمعنى أن الأفكار ليست إلا انطباعات حسية باهتة.

وكان فى إمكان **كانط** مجاوزة كل من **ديكارت ولوك وهيوم** لو أنه طوَّر السمة الفاعلة للعقل، ولكنه اكتفى بالكشف عنها فى بداية بناء مذهبه، وليس فى مذهبه برمته. وسبب هذا الاكتفاء مردود إلى «القبلية»

الملازمة لكل من ملكة الحساسية وملكة الفهم. فلكل من حدوس الحساسية ومقولات الفهم قبلية وكلها موظفّة لتنظيم عالم الظواهر ليس إلا. ومع ذلك فثمة إيجابية هنا وهى أن هذا التنظيم هو من شأن العقل، وبالتالى فإن العقل لم يعد فى حاجة إلى سلطة خارجية، وأن صراعه مع الطبيعة ومع الأنسقة الاجتماعية محكوم بالعقل.

فى هذا الإطار نبحث عن جواب للسؤال الثالث:

ما السلام المرتقب؟

هل يمكن الجواب بأنه النافى للحرب؟

وإذا كان الجواب بالإيجاب فالسؤال إذن:

ما الحرب؟

إن الحرب تستند إلى مفهوم «صورة العدو» وصورة العدو مرتبطة بالمحرم.

والسؤال إذن:

ما هو أصل المحرم؟

المحرم هو مطلق تحول إلى نسبى. ونسبية المطلق تعنى أنه قد أصبح محدوداً فى حين أنه، بحكم طبيعته، لا محدود. ولهذا فإن هذه المحدودية للمطلق تفضى بالضرورة إلى ابتداع مطلق آخر، ومن ثم تنشأ عداوة بين المطلقينْ. ويترتب على ذلك أنه إذا أردنا التخلص من الحرب علينا التخلص من صراع المطلقات، أو بالأدق، من تحويل المطلق إلى نسبى.

كيف؟

إن مفهوم المطلق مرتبط بمفهوم الحقيقة المطلقة.

ولهذا فالسؤال: هل فى إمكان الجنس البشرى اقتناص الحقيقة المطلقة؟

إن كانط مرشد لنا فى الإجابة عن هذا السؤال فى تمييزه بين اقتناص الحقيقة المطلقة، والبحث عن اقتناص هذه الحقيقة. والجنس البشرى ليس فى إمكانه إلا البحث دون الاقتناص. فتوهم اقتناص الحقيقة المطلقة يفضى إلى الوقوع فى الدوجماطيقية بينما البحث عن اقتناص المطلق يمنع الإنسان من الوقوع فى الدوجماطيقية.

والسؤال إذن:

مَنْ المسئول عن ابتداع الدوجماطيقية؟

إنها السلطة الدينية المدعمة بعلم العقيدة. ومهمة هذا العلم منع المؤمنين من الانحراف عن «الدوجما». وإذا حدث الانحراف اتُّهم المؤمن بالهرطقة والكفر والزندقة. ومن ثم فإن أى تأويل جديد للدوجما ممتنع. وإذا كانت الجدة ملازمة لمنطق الإبداع فعلم العقيدة إذن نافٍ لهذا المنطق.

والسؤال إذن:

ما هو منطق الإبداع؟

فى عام ١٩٣٠ أصدر **سبيرمان** كتاباً بعنوان «العقل المبدع». يُعد أول كتاب يحاول تأسيس منطق للإبداع يستند إلى ثلاثة مبادئ:

المبدأ الأول هو مبدأ إدراك الخبرة، أى معرفة الإنسان لخبرته الذاتية ومن شأن هذه المعرفة الذاتية أن تجعلنا على وعى بمشاعرنا. بيد أن ثمة ثغرة فى هذا المبدأ وهى أنه يمنع الذات من مجاوزة ذاتها، ذلك أن هذا المبدأ تقرير للخبرة الذاتية ليس إلا.

والمبدأ الثانى هو مبدأ العلاقات بمعنى أنه إذا كان لدى الفرد موضوعان فى إمكانه إدراك العلاقة بينهما على انحاء شتى. بيد أن **سبيرمان** نفسه كان متشككًا فى النظر إلى هذا المبدأ على أنه مبدأ يفضى إلى الإبداع لأنه يستند إلى ترديد خبرة سابقة.

الوضعية المنطقية. وهذا المبدأ لا يبرر الإبداع لأن الإبداع لا يمكن أن يكون محصوراً فى المعطيات الحسية. وتاريخ العلم يدلل على صحة رأينا. مثال ذلك: نظرية النسبية عند **آينشتين**. فقد ساد مفهوم الزمان المطلق والمكان المطلق، عند **نيوتن**، فى الفيزياء نظريًا وعمليًا لعدة قرون.

ثم جاء **آينشتين** وتشكك فى طبيعة الزمان والمكان، ومن ثم حدث تشويش على البناء التحتى للفيزياء. ومن أجل إزالة هذا التشويش أعاد **آينشتين** صياغة البناء التحتى صياغة جذرية. وهذه إحدى صور الإبداع التى تستند إلى الشك فى الدوجماطيقية التى سادت فيزياء **نيوتن**، أو بالأدق، الشك فى الحقيقة المطلقة التى انتهى إليها **نيوتن**.

وصورة أخرى من صور الإبداع نتجت من تناقض خفى كامن فى النظريات القائمة. مثال ذلك: مصادرة التوازى عند **إقليدس** والتى تقرر أنه من نقطة ما يمكن رسم خط واحد فقط موازٍ لخط مستقيم. وهذه المصادرة تبدو لأول وهلة وكأنها واضحة بذاتها. ومع ذلك فثمة تناقض كامن فى هذه المصادرة لأنها تنطوى على مفهوم اللامتناهى. فالقول بأن الخطين المتوازيين لا يلتقيان عند نقطة محددة يناقض تعريف **إقليدس** للخط المستقيم وهو أنه أقصر مسافة بين نقطتين. ومعنى ذلك أن الخط المستقيم له طول محدد. ويخبرنا تاريخ الرياضيات أن مشاهير الرياضيين، ابتداء من **برقلس** حتى **جاوس**، قد حاولوا عبثًا حل هذه الإشكالية.

ولكن مع الوقت نشأ تحول جديد عندما قيل إن هذه المصادرة يمكن الاستغناء عنها وذلك بتأسيس هندسات جديدة هى الهندسة اللاإقليدية. ونخلص من ذلك إلى أن الكشف عن التناقض يفضى إلى ابتداع نظرية جديدة. ولهذا فإن المنطق الصورى لا يصلح أن يكون مولداً للإبداع لأنه يستند إلى مبدأ عدم التناقض الذى قد تحول إلى حقيقة مطلقة وعندئذ فإذا قيل عن نظرية إنها صادقة امتنع التفكير فى نقيضها وهذا الامتناع مردود إلى السمة الأنطولوجية لمنطق **أرسطو** من حيث إنه يستند إلى «الماهية» أو بالأدق إلى ما هو ثابت ودائم بيد أن التغير سمة ملازمة لتطور الحضارة الإنسانية، وبالتالى ليس مبرراً الاكتفاء بالمنطق الأرسطى وقد كان فأسس **هيجل** منطقا جديداً يرفع التغير إلى مستوى التناقض فيرى أن الوجود ينطوى على اللاوجود. ومعنى ذلك أن منطق **أرسطو** ليس صالحاً لأنه يستند إلى الوجود دون اللاوجود، ومن ثم لابد من تأسيس منطق جديد يستند إلى مبدأ التناقض، وليس إلى مبدأ عدم التناقض إلا أن **هيجل** طبق مبدأ التناقض على المطلق فى تطوره فانتهى إلى تطابق المطلق مع ذاته فى نهاية المطاف فتوقف الديالكتيك، وتوهم **هيجل** أنه اقتنص الحقيقة المطلقة وبذلك تساوى المنطق الأرسطى مع المنطق الهيجلى بسبب توهمنا اقتناص الحقيقة المطلقة وتاريخ العلم، كما أوضحنا، هو على الضد من هذا الوهم.

والسؤال إذن :

هل من المشروع إقامة علاقة جوهرية بين العقل والحقيقة؟

جوابى بالسلب لأنه إذا كان اقتناص العقل للحقيقة المطلقة غير مشروع لزم القول بأن اقتناص العقل للحقيقة النسبية هو أيضاً غير مشروع، لأن الحقيقة، بحكم طبيعتها، مطلقة وليست نسبية، ثم هى كذلك بحكم علاقتها العضوية بالمطلق.

وإذا كانت الحقيقة المطلقة حقيقة دوجماطيقية كان قدامى الشكاك اليونانيين على حق فى مبدئهم القائل بأن «كل حجة تقابلها حجة أخرى مضادة لها» ويلزم من هذا المبدأ أننا نقف عند نقطة يمتنع عندها الانزلاق إلى الدوجماطيقية [٢] وهكذا تكون الدوجماطيقية على علاقة عضوية بمفهوم الحقيقة فإذا أردنا التحرر من الدوجماطيقية علينا التحرر من مفهوم الحقيقة.

والسؤال اذن :

ما البديل؟

فى مقدمة كتاب «فلسفة الحق» يقول هيجل :

«أن نفهم ما هو موجود. هذه هى مهمة الفلسفة.. وأن نقر بأن العقل هو وردة فى صليب الحاضر، ومن ثم نستمتع بالحاضر فهذه هى البصيرة التى تصالحنا مع ما هو واقعى [٣].

من هذا النص نخلص إلى نتيجة مفادها أن العقل على علاقة أفقية مع الواقع فى حين أن علاقة العقل بالواقع هى علاقة رأسية بمعنى مجاوزة العقل للواقع من أجل تغييره والتغيير، هنا، يعنى ابتداع علاقات جديدة ومن ثم فالعقل محكوم عليه بالإبداع إلى الحد الذى يمكن أن نقول فيه إن العقل مبدع بطبيعته.

والسؤال إذن :

ما هو منطق الإبداع؟

تحديد هذا المنطق من تحديدنا للإبداع وهو «قدرة العقل على تكوين علاقات جديدة من أجل تغيير الواقع[٤]» أو بالأدق تغيير الوضع القائم بفضل وضع قادم والوضع القادم رؤية مستقبلية ومعنى ذلك أن المستقبل كامن فى الإبداع، وأن المستقبل له الأولوية على الحاضر والماضى وسبب ذلك أننا نتحرك من المستقبل وليس من الماضى والمستقبل محكوم بالغاية، وبالتالى فالفعل غائى والغائية مطروحة فى المستقبل وبالتالى فالفعل مستقبلى وإذا كان الفعل كذلك فهو إذن رمز على النفى لأنه ينفى الوضع القائم ولكنه أيضاً رمز على الإيجاب لأنه يجسد وضعاً قادماً هو «علة» تغيير الوضع القائم ومعنى ذلك أن العلة مطروحة فى المستقبل، وبالتالى فإنها لن تتحقق ولكنها فى الطريق إلى التحقق [٥] وهكذا تكون الحرية كامنة فى المستقبل، وبالتالى كامنة فى الإبداع والمحرمات الثقافية هى التى تحد الحرية لأن هذه المحرمات هى علة مَطلقة الثقافة وعندئذ يكون التناقض بين الثقافة المطلقة (دوجما) والإبداع.

والسؤال

إذن:

ما العلاقة بين منطق الإبداع وسلام العالم؟

ونجيب بسؤال :

لماذا سلام العالم بالذات؟

لأن العالم مهدد بالفناء بسبب ما يسمى بـ «حرب النجوم» التى بدأ الإعداد لها فى الثمانينيات فى عهد **رونالد ريجان** وبتدعيم الأصولية المسيحية بزعامة «الغالبية الأخلاقية» التى يقودها القس **چيرى فولول**، وذلك من أجل أن يكون لأمريكا الحق فى التحكم فى الفضاء وهنا ثمة إشكالية جديدة كامنة فى الثورة العلمية والتكنولوچية فهذه من ثمار التنوير فى حين أنها مستخدمة من أجل تدمير العالم، وبالتالى فإن تجنب تدمير العالم يستلزم الدعوة إلى سلام العالم.

ولكن كيف؟

ليس استناداً إلى تعريف الإنسان بأنه حيوان اجتماعى أو حيوان سياسى ولكن إلى تعريفه بأنه حيوان مبدع، لأن التعريف الأول يحد من مجال الإبداع وسبب ذلك مردود إلى العلاقة العضوية بين الضبط الاجتماعى والسياسى من جهة والمحرمات الثقافية التى تولد صورة العدو من جهة أخرى ونخلص من ذلك إلى أن التعريف الأول يفضى إلى ضرورة الحرب بينما التعريف الثانى يفضى بالضرورة إلى نفى الحرب.

الهوامش :

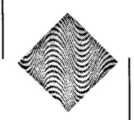
(1) C. Spearman, Creatire Mind, London, Nisbet & Co. LTD., 1930.

(2) Sextus Enpiricas, Scepticism, Man & God, ed., Philip Hallie, Avatar Book, Indiana, 1985, p. 35.

(3) Hegel, Philosophy of Risht, trans., T. M. Rnox, Oxford: Oxford Univ. Press, 1942, p.11.

(٤) مراد وهبة، فلسفة الإبداع، دار العالم الثالث، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٥١.

(٥) مراد وهبة، مستقبل الأخلاق، الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٩٤، ص ١٢٨، ١٢٩.



ليس يؤلمنى أىّ شئ
ليس يوجعنى أحد..

١ - وجه المرآة

أ

كلُّ شيئ على ما يُرامُ حبيبى
أنتَ فى المقعدِ المجاورِ منّى
وأنا أحتسى منْ يديكَ،
عَصيرَ العنبْ

والمساءُ الظليلُ يُراشقُنا بالأغانى
ويَصرِفُ عنّا التعبْ

كلُّ شئٍ على ما يُرامُ حَبيبى

نجولُ هنا وهناك طليقيْن،
ما مِنْ همومٍ
وما مِنْ عُيونٍ،
تُرافِقُ تجوالنا في المتاحفِ عَصراً
لتشعلَ مِنْ بعدُ نيرانَها في الخشبْ

كُلُّ شيء على ما يُرامُ حَبيبي
الحمامُ على الشُرفاتِ،
المحبُّونَ في نُزهةٍ،
والمقاهي تعجُّ بِرُوّادِها
والحياةُ ذهبْ

كلُّ شيء على ما يُرامُ حبيبي
غيرَ أني وحيدٌ تماماً
كَعودِ القصبْ.

ب

كُلُّ شيء على ما يرامْ
يُشرقُ الصبحُ مِنْ شُرفتي
سَلِساً، ناعماً كالرخامْ
لا كَوابيسَ بالأمسِ، أو

قَلقاً هدّني يا حَبيبي
وَعكّرَ صَفْوَ المنامْ

ليسَ يُؤلمني أيُّ شيءٍ
وَلا خَجَلي صامتاً
أو قليلَ الكلامْ
ليسَ يُوجعُني أحدٌ
أو تُغيظُ دُني
مركباتُ الظلامْ

ألزهورُ التي اخترتَها في طريقِ المطارِ،
مَساءَ الخميس،
ونحنُ نَشقُّ الزِّحَامْ

لمْ تَزلْ يا حَبيبيَ يانعةً
وتثيرُ الغرامْ
كُلُّ شيءٍ هُنا
كُلُّ شيءٍ بخيرٍ:
بقايا الشرابِ الذي ما
أتينا عليه.

بَهاءُ الخريفِ،

هبوبُ الرذاذِ الخفيفِ،

وَحزنُ الهلالِ الموشّى بقطنِ الغمامْ

لاتصدّقْ أنينى وَلا

تَلتَفِتْ للمَلامْ

كلُّ شيء علَى مَا يُرامْ

وَالذى قلته عن مَرضىَ يا حَبيبى

وَعن وَحشَتى فى غيابِكَ،

محضُ كَلامْ

كلُّ شيءٍ حَبيبى،

كلُّ شيءٍ علَى ما يُرامْ

(لندن ٢١/ ١٠/ ١٩٩٦)

٢. ظهر المرآة

كلُّ شَيءٍ حَبيبى هُنا يَتَداعى

أنتَ مُشتبكٌ بالخيوط الغريبةِ عنّى

وَأنا أكتسى بيديك،

رُؤىً وَشِراعا

وَالمساءُ النَّحيلُ، المساءُ الذى لاعَزاءَ،
يَمرُّ ضياعا

مَطرٌ فوقَ بَرلينَ،
أنتَ هناكَ، تُحدِّثنى كلَّ يومٍ،
وَتشهدُ ما جدَّ فى سورِ بَرلينَ،
تَسألنى فى الهواتفِ عنْ صِحّتى وجحيمى
وَأهفو علَى البُعد،
أهفو إليكَ التياعا
كُلُّ شىءٍ هُنا يَتَداعى
ألحمامُ كسيرُ الجناح،
المحبُّونَ نهبُ الرياح،
المقاهى تضجُّ مقاعدُهَا بالفراغ،
وَتخبو شُعاعا
لاتُصدِّقْ نَشيدَ الرضا يا حبيبى
عناقيدُنا تذبلُ الآنَ،
وَالوقتُ صارَ مَشاعا.

ب

كُلُّ شَيءٍ هُنا يَتَداعى
كُلُّ شيءٍ على حَالِهِ مثلَ حَالي
وَسيرةُ يومي كما أنتَ تعرفُ،

عندَ الصَباحِ أقومُ إلى قهوتي
وَأعالجُ بعضَ الحنينْ
في القراءةِ حينًا،
وفي الصمتِ حينْ
الظهيرةُ أمشي قليلاً قُبيلَ الغداءْ
أحتسي بيرةً
وَأدخِّنُ أكثرَ منْ عَادتي
أدّعي أنَّ وقتي عَلى ما يُرامْ،
وَروحي حَزينْ
كُلُّ شيءٍ حبيبي هنا يَتَداعى
وَيسلمني لِلشجارِ الدَفينْ

المسَاءْ
أتجوّلُ حتى العَياءْ

وَأترك لي أنْ أغنّي
وَأعطي شَبيهي مفاتيحَ قلبي
ليُفصحَ عنّي
وَيعكسَ هَذا الرّنينْ
كُلُّ شَيءٍ عَلى حَالِهِ مثلما كانَ،
كَهفي، وَخَوفي،
وَحَتفي المُبينْ

ليسَ مَائي وَفيرًا ليسترني، أو
ليكسو عَراءَ السّجينْ
ألنداءُ الأخيرُ تأخّرَ جداً
وَصارَ لزاماً علينا الوقوفُ لِنقرأَ
وَجهَ الزّمانِ الضنين

كُلُّ شيءٍ هُنا يَتَداعى
كُلُّ شيءٍ حبيبي طَعينْ

لندن ٢٢/ ١٠/ ١٩٩٦

ميلاد حنا

التلقيح الثقافى بين الأديان والأيديولوجيات

هذا المقال جزء من كتاب جديد يصدر هذا الشهر

طوال سنى الانشغال السياسى والثقافى الحث - وتلح - علىّ أسئلة محورية، منها : لماذا استمرت المسيحية القبطية فى مصر متعايشة مع الإسلام بينما اختفت المسيحية (وفى أحيان أخرى اليهودية) فى الكثير من دول العالم العربى والإسلامى؟

وكانت هناك تفسيرات شتى بعضها يستند إلى حقائق علمية، والبعض الآخر يتضمن حلولا «تلفيقية» تبغى دعم إبقاء هذا التعايش فى عالم تضطرب فيه الأمور بسبب الصدام بين السلالات أو الأديان أو المذاهب فى مواقع شتى من العالم هذا سؤال أول.

أما السؤال الثانى ظهر نتيجة متابعتى للتغيرات الثقافية فى منطقة أمريكا اللاتينية فى النصف الثانى من القرن العشرين بما تحمل من امتزاج وتفاعل تم بين حركة التحرر الوطنى مع الماركسية من جانب وبين تنظيمات وفكر الكنيسة الكاثوليكية من جانب آخر، ونتجت عن ذلك حركة ثقافية فكرية جديدة بين أساقفة وقساوسة ورهبان الكنيسة الكاثوليكية، توسعت حتى صارت حركة شعبية سميت بـ «لاهوت التحرير»، ونتيجة ذلك الح علىّ السؤال فى أمريكا اللاتينية وهى بشكل عام جزء من العالم الثالث وتعانى من مشاكل الفقر والتخلف، وكيف انها لا تختلف كثيرا عن دول العالم العربى والإسلامى - بحيث انضجت «لاهوت التحرير» هناك ولكن شيئا مماثلا لم يظهر فى أى من دول العالم العربى والإسلامى، بل على النقيض ظهرت حركات فى اتجاه معاكس سميت أحيانا بـ «الإسلام السياسى» أو «الإسلام الأصولى» توصف وترتبط بظاهرة التطرف والعنف، مما أثار حوارا و «شجارا» حادا على الصعيد العالمى، ومن ثم ظهرت الحاجة إلى مناقشة نظرية لتعليل الظاهرة بحثا عن تطوير الأمور إلى الأفضل فى المستقبل.

فقرات من ورقة صموئيل هانتجتون[1]

وفى هذا الإطار، ربما تكون العبارات التى جاءت فى سياق المقال الشهير لـ «صموئيل هانتجتون» والتى نورد ترجمتها هنا؛ هى التى فجرت حوارات وتداعيات شتى لطرح القضية الأعم والأشمل حول احتمالات الصراع فى المستقبل بين الغرب والإسلام. ومن هذا المقال نختار العبارات الآتية:

● إن المصدر الرئيسى للصراع فى العالم الجديد لن يكون - بالدرجة الأولى - بسبب أيديولوجى أو اقتصادى. إن الانقسام الأكبر للجنس البشرى والعامل الحاسم فى المنازعات سيكون بسبب الحضارة، وستظل الدول القومية هى اللاعب الأقوى على مسرح الشئون الدولية، غير أن الصراعات الرئيسية فى السياسة الدولية ستنشب بين الدول أو بين مجموعة دول تنتمى لحضارات مختلفة،وستكون حدود التوتر الفاصلة بين تلك الحضارات المختلفة هى ذاتها خطوط المعارك فى المستقبل.

● إن الصراع بين الحضارات إن هو إلا الطور الأخير فى عملية تطور النزاعات فى العالم الحديث.

● ستكون الهوية الحضارية متزايدة الأهمية فى المستقبل، وسيتشكل العالم إلى حد كبير نتيجة تفاعلات بين سبع أو ثمان حضارات رئيسية تشمل :

الحضارة الغربية، الكنفوشية، اليابانية، الإسلامية، الهندية، السلافية الأرثوذكسية، الأمريكية اللاتينية، وربما الحضارة الغربية (انظر الخريطة المرفقة المنشورة أصلا فى جريدة الشرق الأوسط فى عدد ٢٢ يناير ١٩٩٥).

● تحركت الأديان فى العالم فى شكل لحركات سميت بـ «الأصولية»، وهى موجودة فى المسيحية الغربية واليهودية والبوذية والهندوكية، كما هى موجودة فى الإسلام.

● يحدث الدين انقسامات أكثر حدة من الانتماء العرقى.

● بدءا من القرن الحادى عشر والثالث عشر حاول الصليبيون - بخطوط نجاح مؤقتة - أن يفرضوا المسيحية والحكم المسيحى على الأراضى المقدسة، وبين القرن الرابع عشر والسابع عشر نجح الأتراك العثمانيون فى جعل التوازن فى اتجاه معاكس.

● بعد الحرب العالمية الثانية بدأ الغرب يتراجع وبرزت «القومية العربية» ومن ثم «الأصولية الإسلامية».

● إن المجابهة القائمة مع الغرب - كما يلاحظ م.ج أكبر، المؤلف الهندى المسلم، ستبدأ من جانب العالم الإسلامى وإن النضال من أجل نظام عالمى جديد سيتحقق بتحرك شامل للدول الإسلامية من المغرب إلى باكستان.

● يتوصل برنارد لويس إلى نتيجة مشابهة تقول : إننا نواجه مراجا وتحركا سيرفعان إلى حد كبير من نبرة القضايا والسياسات التى تنتهجها بعض الحكومات، وهنا ليس سوى صدام حضارات برد عقلانى له خلفية تاريخية، لخصم قديم لتراثنا اليهودى - المسيحى، وحاضرنا العلمانى وانتشارهما على نطاق العالم.

● على الحدود الشمالية للإسلام يتفجر الصراع على نحو متفاقم بين الشعوب الأرثوذكسية والإسلامية

بما فى ذلك مذابح البوسنة والهرسك والعنف الكامن بين الصرب والألبان، ثم المذابح المستمرة بين ارمينيا واذربيجان والعلاقات المتوترة بين روسيا والمسلمين فى اسيا الوسطى فصراع الحضارات متجدد بعنف فى أماكن مختلفة فى قارة آسيا بين المسلمين والهندوس، ولذا فإن ثمة حالة من العنف ناشبة بين المسلمين من جانب وبين الصرب الارثوذكس فى البلقان ومع اليهود فى إسرائيل والهندوس فى الهند والبوذيين فى بورما ومع الكاثوليك فى الفلبين.

إن للإسلام حدودا دموية.

ولم تعدهذه المقولات مجرد جمل تناقش فى المجلات الأكاديمية أو بين خبراء الأمور السياسية وفكرياتها، وإنما ترجمت ونشرت بلغات متعددة فى صحف سيارة حتى صارت موضع جدل عام فكان ان زادت الأوضاع سوءا، واحتدم الصراع بالفعل بين الإسلام والغرب واخذ صورا متعددة ابسطها المبارزة الكلامية بين المتشددين للإسلام وبين المتشددين ضده، ولكن الأخطر كان الحوار بالمسدس والقنابل والمتفجرات، مما فرض على الدول السبع الكبرى المجتمعة فى «ليون» خلال شهر يونيه ١٩٩٦ إلى اتخاذ قرارات تحت مسمى «محاربة الإرهاب»، وهى قرارات ذات طابع مخابراتى، ناسين أن الإرهاب يبدأ فكرا وعقيدة، أى ان له جذورا ثقافية، ولذا لزم طرح كافة الآراء التى تعالج هذا الصراع من منطلقات مختلفة وبحلول متباينة، ومنها فكرة «التلقيح الثقافى» بين الأديان بعضها البعض، كما فى حالة مصر، أو التلقيح الثقافى بين الأديان والأيدلوجيات، كما فى حالة أمريكا اللاتينية، واللتين أتعرض لهما هنا.

الإسلام المصرى مختلف

دعنا نعود مرة أخرى حيث بدأنا لنناقش الأسئلة المطروحة فى صدر البحث ثم نربط الأسباب والعلل ببعضها البعض، استخلاصا لنتائج قد تكون ذات فاعلية وتأثير فى المدى البعيد.

من نافلة القول، أن أى دين أو أيديولوجيا تأخذ مسارا مغايرا عندما تمتزج مع واقع تاريخى واقتصادى وجغرافى وثقافى مختلف، لذلك فالملاحظ أن الإسلام - من الناحية المجتمعية - ورغم وحدة بعض النصوص والقيم والمفاهيم العامة - يتلون فى كل قطر وإقليم وفق الخلفية الثقافية والتاريخية السائدة، فالإسلام - كما هو ممارس اليوم بالفعل يختلف فى دولة مثل إيران حيث تسود قيم الشيعة والجذور الفارسية عن تركيا السنية التى كانت مقر الخلافة العثمانية وتأثير الإسلام فيها بالجوار الأوروبى ممزوجا بالطمانية الأتاتوركية، عن مصر حيث الإسلام المصرى، عن ليبيا حيث البداوة، عن السودان حيث خليط الأجناس.

ابتداء نلاحظ أن الإسلام فى الدول التى تتحدث العربية يكون مختلفا بشكل واضح عنه فى تلك الدول التى لا يعرف أهلها الإسلام إلا عن طريق لسان آخر، لأن قراءة وفهم التراث الإسلامى والقرآن من النص الأصلى يعطى فهما مباشرا واضحا فيصل إلى الوجدان، وفى هذا الصدد يحتاج الأمر إلى تفسير وتحليل لماذا تكون الشعوب التى تنتمى إلى الإسلام ولا تتحدث العربية اكثر تشددا وتمسكا بالقيم والممارسات الإسلامية (يصل أحيانا إلى حد التعصب)، برغم أنهم يتلون النصوص الدينية بترديدها بالعربية ويلاقون

صعوبة لإمكان فهمها، إذ لابد من الرجوع إلى الترجمة من الأصل العربي إلى لغات البلد الإسلامي الذى لا يتحدث العربية، وهو أمر صعب للغاية وبالذات فى قضايا الفقه والتفسير وعلم الكلام ونصوص المذاهب المختلفة والتى بدأت وانتشرت باللغة العربية أساسا.

وإذا انتقلنا إلى مصر بالتحديد وهى موضع الاهتمام فى هذه الدراسة - نجد أن الإسلام المصرى له مذاق خاص، لأنه تأثر بالممارسات التراثية للحضارات والأديان التى سبقتهفضلا عن الظروف التاريخية التى دخل من خلالها الإسلام إلى مصر، حيث كان غزو العرب لمصر عام ٦٤١م مرتبطا بقبول عام من شعب مصر القبطى الذى كان يعانى من الاضطهاد المذهبى للإمبراطور البيزنطى «هرقل» بسبب تمسك «قبط مصر» بالعقيدة الأرثوذكسية عندما قاوموا عقيدة الدولة البيزنطية المسماة بـ «الملكانية»، ولذلك اعتبر حكام الإسلام - وقتها - أن مصر قد فتحت قبولا وليس غزوا، وأمّن **عمرو بن العاص** القائد العربى الذى فتح مصر، الأب **بنيامين** البطريرك الهارب فى الصحارى والمختفى عن أعين حكام وولاة بيزنطية لمدة ١٣ عاما، نقول امنه على «كنائسه وبيعه وصوامعه وأديرته وصلبانه»، فكانت البداية غير مصحوبة بالقتل والتدمير الذى تم فى بلدان أخرى، هذا فضلا عن أن الأقباط كانوا يتكلمون اللغة القبطية (وهى أساسا اللغة المصرية القديمة مكتوبة بالأبجدية اليونانية مضافا لها سبعة حروف تمت استعارتها من الكتابة بالطريقة الديموطيقية القديمة)، لذلك أخذت مصر وقتا أطول لتتحول إلى أغلبية مسلمة وأقلية قبطية، إذ لم يتحدث أهلها اللغة العربية وحدها إلا فى منتصف القرن الثانى عشر فى عصر البطريرك المستنير **غبريال بن تريك** (كان بطريركا من ١١٣١ إلى ١١٤٥م) والذى أمر بأن لاتستخدم اللغة القبطية إلا فى الأديرة وفى صلاة القداس داخل الكنائس، ومنذ ذلك الوقت فإن المصريين جميعا أقباطا ومسلمين يتكلمون اللغة العربية، ومن غير الممكن التفرقة بين قبطى ومسلم عند التحدث بالعربية.

غير أن المكون الثقافى المصرى بشكل عام يختلف عن أى بلد عربى وإسلامى آخر بسبب أن له ساقين هما الإسلام المصرى والمسيحية القبطية (أى المصرية)، وكل من الساقين يقف على أرضية الثقافة والحضارة الفرعونية التى مازالت ممارساتها تنتقل من جيل إلى آخر فى المناسبات العائلية المرتبطة بالميلاد والزواج والموت، ولذلك فإن اللورد **كرومر** الذى حكم مصر من عام ١٨٨٣ إلى ١٩٠٧ كمعتمد للتاج البريطانى سجل فى كتابه «مصر الحديثة» الذى نشر عام ١٩٠٨ مقولته الشهيرة وهى أنه لم يكتشف أن هناك «أى فروق حضارية بين الأقباط والمسلمين إلا فى أن القبطى يذهب إلى الكنيسة صباح يوم الأحد والمسلم يذهب إلى الجامع ظهر يوم الجمعة».

وتتميز مصر - حتى الآن - بأن المسلمين يشيرون إلى الأقباط بأنهم أخوالهم Maternal Uncles. كما يلاحظ بعض علماء الأنثروبولوجيا، أن المسلمين المصريين يحتفلون بعيد «المولد النبوى» من خلال ممارسات خاصة بهم، من بينها أنهم يصنعون تماثيل صغيرة أو كبيرة من الحلوى على شكل «عروسة»، ويزينونها وكأنها بلبس الزفاف ويضعون حول رأسها ورقا مفضضا وكأنه «هالة» فوق رأس قديسة.

أيا ما يكن من أمر، فإن الممارسات فى مصر قد أوجدت نوعا من «الأرضية الثقافية المشتركة» بن الأقباط

والمسلمين وهو ما يمكن أن نعبر عنه **«بالتلقيح الثقافي بين الأديان»**، فكل زائر من الغرب أو دارس للشرق الأوسط يلمس كيف أن التركيبة النفسية والثقافية للمسلم المصرى تختلف كثيرا عن تركيبة المسلم فى دول وأقطار عربية أخرى، وفضلا عن ذلك فإن **الإسلام المصرى هو إسلام واحد**، إذ لا توجد فى مصر بشكل ظاهر الفرق والمذاهب المعتاد تواجدها فى معظم الدول العربية، ذلك أن الإسلام فى مصر كان سنيا فى أول الأمر، أى من القرن السابع حتى القرن العاشر، ولم يكن انتشاره واسعا بل كان تدريجيا، ثم تحول الإسلام كله فى مصر (عندما انتشر ليكون أغلبية) فصار شيعيا مع دخول **المعز لدين الله الفاطمى** عام ٩٦٨ ميلادية مصر.

فى القرن العاشر أنشأ الفاطميون **الجامع الأزهر** كمركز إشعاع شيعى، وسمى «أزهرا» نسبة إلى **فاطمة** «الزهراء» ابنة الرسول وزوجة **على بن أبى طالب**، وعندما دخل **صلاح الدين الأيوبى** مصر فى القرن الثانى عشر، أمر بأن يتحول المصريون جميعا إلى السنة، ففعلوا، ولذلك فإن الإسلام المصرى **إسلام من نوع خاص مرت به ظروف تاريخية** بدأت مع الحضارة الزراعية القديمة فأكسبته ليونة ومسالمة وهو يتحلى بصبر المجتمع الزراعى والبعد عن العنف، ثم تأثر برقائق الحضارات المختلفة التى مرت بمصر[٣]، وقد أدى ذلك لأن يكون الإسلام المصرى سنى الوجه لأنه كذلك من الناحية الرسمية، ولكن دماء شيعية بالممارسات والحياة اليومية، حيث **للحسن والحسين والفاطميين** وكل أهل بيت الرسول موقع خاص، فضلا عن ذلك فإن المسلمين السنة يمارسون عادات شيعية لعل أشهرها هو الذكر وعاشوراء والتصوف وزيارة الأضرحة، فى الوقت ذاته فهو قبطى القلب متأثر بقيم المحبة والرحمة والتآخى وقبول الآخر، وفى الأعماق «عظامه» فرعونية، فهى الجذور الحضارية الدفينة التى تظهر فى الممارسات الجنائزية وما إليها، يمكن تلخيص كل ذلك فى مقولة متكاملة وهى أن فى مصر إسلاما واحدا مصريا يتسم بأنه سنى الوجه، شيعى الدماء، قبطى القلب، فرعونى العظام!! لذا فهو تجسيد لامتزاج الأديان والحضارات والعقائد عبر خمسة آلاف سنة من حضارات متصلة وشفافة.

ومن كل ذلك يتضح أن مصر بهذا الثراء الثقافى مؤهلة لأن تقوم بعملية التجديد والتطوير الفكرى التى تتجاوز ذاتها، لأنها عاشت لقرون «التعددية الدينية» ولديها قبول عام عند كل من الشيعة والسنة، وبها الأزهر حيث الفقه والاجتهاد منذ عشرة قرون أما باقى الدول العربية الإسلامية فإنها غالبا ما تفرخ الإسلام البدوى الذى ينتهى به المقام إلى «الأصولية»، والتى تعتبر الجذور الفكرية التى أدت إلى صدام مع الغرب، وإلى صراع لا ينتهى إلا لطريق مسدود ومحكوم عليه مسبقا بالعقم وعدم الفاعلية أو التطور، فالمؤكد أن أيا من طرفى الصراع لن يصل إلى نتيجة، **فقهر الإسلام للغرب غير ممكن** لما للغرب من مقومات حضارية واقتصادية وعسكرية وعلمية، ولا تملك الدول الإسلامية أن تقهره، حتى لو تصورت أنها قادرة على إحياء الخلافة وتجميع الدول الإسلامية فى قيادة واحدة، كما أن **الغرب غير قادر على قهر الإسلام عسكريا أو ثقافيا** لأنه يمتد طولا وعرضا فى كل موقع من العالم ولن تتفق إرادة الدول الغربية على شن حرب ضد الإسلام، ولذا فلا

سبيل - مع الوقت - إلا الحوار والمعايشة وقبول الآخر مشكلة ثقافية في الأساس.

ثقافة قبول الآخر

ربما كان أهم أسباب استمرار التعددية الدينية في مصر هو **ابتكار اليات «قبول الآخر»**، إذ أن جميع الأديان - في الأغلب الأعم - تتضمن نصوصا ترسخ مفهوم الاعتزاز والزهو بالانتماء إلى هذا الدين أو ذاك، فاليهودية مثلا تكرر مفهوم أن اليهود «شعب الله المختار»، المسيحية تجعل من المنتمين إليها «أبناء الله»، وينص القرآن على أن المسلمين هم «خير أمة أخرجت للناس» وأن «الدين عند الله الإسلام»، ولذا فمن الممكن إثارة نعرات التعصب الديني في فترات الضمور الحضاري، وفي الوقت ذاته تؤكد الأديان في مجملها معاني الحب واحترام الآخر والتعاطف الإنساني بنصوص ومعاني مختلفة ليس هذا هو مكان عرضها، ولكن الخلاصة هي أن الأديان يمكنها أيضا **تقديم ثقافة قبول الآخر إذا توافرت عوامل سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية مواتية.**

ففي مصر - على سبيل المثال - تعايش الإسلام مع المسيحية عبر أربعة عشر قرنا وكان طبيعيا أن تتخللها فترات قهر واضطهاد وتخلف، ورغم ذلك كان هناك حرص ثقافي عام من الطرفين لضمان المعايشة وتوافرت ثقافة قبول الآخر. فالإسلام لا يقر مثلاً ألوهية المسيح ولا يعترف بصلبه، كما أن المسيحية منطقياً ولأنها سابقة على الإسلام لا تعترف بنبوة محمد أو أنه «خاتم الأنبياء» أو أن «القرآن هو كلام الله المنزل من السماء»، ولكن المصريين جميعا يتحاشون مناقشة هذه الأمور أو تلك، ويختارون بذكاء النصوص التي تسمح بالمعايشة على أرضية ثقافية وقيمية مشتركة، ويحاولون توسيع رقعة هذه الأرضية المشتركة وفق ظروف المجتمع المتغيرة ويهدف أن يغلبوا الانتماء إلى «الوطن» على الانتماء إلى «الدين»، كما كان ذلك واضحا مع تفكك الدولة العثمانية في نهاية القرن الماضي، إذ رفعوا شعار **«مصر للمصريين»** ثم خلال الثورة الوطنية من أجل الاستقلال عام ١٩١٩ حيث نادوا «الدين لله الوطن للجميع»، ولما رفع التيار الديني عام ١٩٨٧ شعار «الإسلام هو الحل» طوروا هم الشعار القديم ليكون «مصر لكل المصريين»[٥] وبالفعل تجمع المنتمون إلى كل من الإسلام المصري والمسيحية القبطية في تيار يقاوم الغزو الثقافي الأفغاني الاستخباراتي والذي كان يحرق الكنائس ويقتل الأقباط دون سبب مقبول من الجميع.

ومن هنا كانت أهمية أن يستمر هذا الوضع الثقافي في مصر حتى لا تقع مصر تحت قبضة الأصولية الإسلامية، وهو أمر محتمل ثقافيا ومجتمعيا لأن التيار الأصولي يخطط لاستبدال الإسلام «المصري» بآخر «بدوي» ودموي رافض للآخر، فإذا حدث ذلك - لسبب أو لآخر - فإن التوازنات في المنطقة ستتغير كثيرا وتحمل فرص الصدام بين الأديان، ليس فقط بين الإسلام واليهودية في حرب محتملة بين العرب وإسرائيل، ولكن أيضا مع الغرب باعتباره ممثلا للحضارة المسيحية الغربية من وجهة نظر الإسلام الأصولي، ومن هنا كانت أهمية طرح نظرية «التلقيح الثقافي» بين الأديان والحضارات.

العالم الثالث يتجمع ثم يتفرق

تتسم الحقبة التي بدأت مع انتهاء الحرب العالمية الثانية من عام ١٩٤٥ حتى سقوط حائط برلين عام ١٩٨٩

بنمو حركات التحرر الوطنى فى معظم دول العالم الثالث، ثم تزاوج هذه الحركة - بدرجات متفاوته - مع الأيديولوجية الماركسية، وربما كانت البداية فى مؤتمر باندونج عام ١٩٥٥، الذى جمع معلمى القارة الآسيوية **نهرو وشواين لاى** كرموز للكتل البشرية الضخمة لكل من الهند والصين، وكتعبير عن حضارات الشرق الأقصى البوذية والكنفوشية، وبجوارهما **عبدالناصر** كنجم صاعد - وقتها - ممثلا للكتلة العربية ذات البعد الإسلامى - ثم **جوزيف بروز تيتو** عن يوجوسلافيا ممثلا للكتلة الأرثوذكسية التى كانت تعيش - باستقلالية - تحت مظلة ماركسية. فكان لقاء ولقاحا ثقافيا من نوع جديد ثم انضمت إلى تلك الكتل الثقافية والحضارية، مجمل دول أمريكا اللاتينية فيما أصبح يعرف على مستوى العالم بمجموعة دول عدم الانحياز، وازدادت فاعليتها طوال الستينيات والسبعينيات حتى صارت قوة مؤثرة على الساحة الدولية ولكنها تفككت تدريجيا بعد الحرب الباردة ودخلت فى حالة خمول وكمون مع انتهاء الحرب الباردة، وأصابها ما أصاب دولا وشعوبا كثيرة من ظواهر الارتداد إلى الجذور الثقافية والحضارية، فكان أن كمنت مجموعة دول أمريكا اللاتينية فى كنف الولايات المتحدة وكندا من خلال «النافتا» (ومعها المكسيك كعنصر رابط بينها) وصارت وكأنها جزء من حضارة الغرب، بينما أقلعت دول الشرق الأقصى لتكون فيما بينها نمطا اقتصاديا يترابط وتتعاظم فاعليته عاما بعد آخر، وراحت الصين تتجاوز الإطار الماركسى الشيوعى واكتشفت أن صراعها الأيديولوجى مع الاتحاد السوفيتى لم يكن إلا غطاء لصراع حضارى ثقافى له أبعاد تاريخية، وكل ذلك فى حاجة لدراسات أخرى مستقلة، ولكن ما يعنينا - هنا - هو المقارنة بين ما جرى فى أمريكا اللاتينية من تطور، وهل يمكن أن يتكرر ذلك فى العالم العربى والإسلامى.

لاهوت التحرير

إن المسار الذى سلكته أمريكا اللاتينية لكى تصل إلى فلسفة «لاهوت التحرير» مسار طويل متعرج. ربما كانت البداية من خلال «**المجمع الفاتيكانى الثانى**» الذى عقد من عام ١٩٦٢ إلى عام ١٩٦٥ حيث تعددت التيارات اللاهوتية من خلال «تداخل» التعبير عن الإيمان بالله مع هوية ومشاكل الإنسان فى المجتمعات المختلفة التى تعج بالمشاكل المتفجرة، وبالذات فيما صار يعرف بـ «العالم الثالث»، وكان أن انتخب الأسقف «**افيلار تراندو**» رئيسا لمجلس رؤساء أساقفة أمريكا اللاتينية وظهرت عبارة «تحرير القارة تحريرا حقيقيا» من «الخطيئة الجماعية» وضرورة أن تكون «الكنيسة شعبية»، وهى الأفكار التى بلورها الأب «**غوستافو غوتييريز**» عام ١٩٧١ فى كتابه «لاهوت التحرير»[٤] فصار نقطة انطلاق لفكر جديد وتدفقت ادبيات أخرى كثيرة تحمل وجهات نظر تربط التحرر الوطنى وقيم العدالة الاجتماعية وتنمية المجتمع من جانب وبين المسيحية بشكل عام والكثلكة بشكل خاص من جانب آخر، ومن مجمل هذا الزخم من التدفق الفكرى والأيديولوجى والمقرون بالحركة وممارسة النشاط والتلاحم مع البشر فى أمريكا اللاتينية اخترت بعض العبارات ذات الدلالة الخاصة :

«اللاهوت» هو العلم الذى يبحث فى جميع المواضيع من وجهة نظر الله، سواء كانت هذه المواضيع هى الله ذاته أو كانت تفترض وجود الله كمبدأ

وغاية لذا فاللاهوت يبحث فى سلوك البشر ليتعرف مدى تطابقها مع تدبير الله الخلاق.

● ليس اللاهوت مجرد معرفة علمية، بأكبر قدر ممكن، بل هو موقف عملى برجماتى لخدمة شعب مسحوق قبل أن يكون خدمة لسلطة كنيسة.

● إن «التحرير» يبغى تغيير الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية لما فيه مصلحة جميع طبقات المجتمع، والعمل على عدم احتكار طبقة لفوائد اجتماعية واقتصادية على حساب طبقة أخرى، ومن خلال ذلك تتحقق «الأخوة الإنسانية» المبنية على الإيمان المشترك.

● «الكاهن يتضامن مع الفقراء» بدلا من كونه مجرد ممثل للسلطة الكنسية ومدافع عن العقيدة، ومن ثم يعمل على تغيير الواقع الاجتماعى من خلال «التنديد» بالظلم الذى تمارسه البشارة التقليدية، ليصبح التوجه الإيمانى فى الوقت نفسه توجها من أجل العدالة.

● ينغى تفهم واقع أمريكا اللاتينية تفهما صحيحا يقوم على الدراسة والتحليل بمساعدة العلوم الاجتماعية بما فيها من تيارات منها «المادية التاريخية».

● تكون الأولوية للعلوم المتعلقة «بالإنسان» لتسبق العلوم المتعلقة «بالكنيسة»، والتى لا يمكن أن تؤدى وظيفتها الفعلية دون «تحرير» الإنسان فى أمريكا اللاتينية، فهذا هو مفهوم الإنجيل الخلاق والمحرر.

● الظرف الحالى لأمريكا اللاتينية يحتاج لتطوير المؤسسات الكنسية، وكذلك تطوير فهمها للإنجيل بطريقة جديدة تتماشى مع التغيرات التاريخية، لأن العقيدة جامدة بطبعها وتدافع عن المؤسسات القائمة وتبرر وجودها.

● إن الخلاص لا يقتصر على التحول «الذاتى» للفرد، بل هناك ظواهر اجتماعية مرتبطة به، مثل وجود فئات عريضة من البشر ليس لها صوت مسموع وتفتقر إلى أبسط الحقوق فى مجالات التعليم والسكن.

● ضرورة إشراك الآخرين فى الخبرات والاحتياجات الضرورية للحياة على الأرض، كما ورد فى سفر أعمال الرسل (٤٤/٢) «وكان جميع الذين آمنوا جماعة واحدة يجعلون كل شىء مشتركا بينهم»، وكذلك فى ذات السفر (٣٢/٤) «وكان جماعة الذين آمنوا قلبا واحدا ونفسا واحدة، ولا يقول أحد إنه يملك شيئا من أمواله بل كان كل شىء مشتركا بينهم».

● الاعتراف بأن الوضع فى أمريكا اللاتينية يعبر عن «اللاعدالة» وتبدو فيه القارة وكأنها سجن كبير يرتبط فيه التخلف بكل وجوهه ارتباطا بنيويا عضويا باللاعدالة، ولهذا السبب فإن الموقف يتطلب بالفعل «تحريرا» مسيحيا أصيلا وكاملا.

● الحب الشامل - فى مفهوم لاهوت التحرير - هو الذى يتضامنه مع الكادحين، يعمل على «تحرير» الطغاة أيضا من طغيانهم ومن تطلعاتهم المريضة ومن أنانيتهم، وبذلك يتم تحرير الفقراء وتحرير الأغنياء فى الوقت نفسه، نحن نحب المقهور، وبدفاعنا عنه يتحرر من أغلال القهر، أما الطاغى فنحن نحبه بتوجيه النقد إليه ومحاربة طغيانه، فكلا الموقفين نابعان من محبة مسيحية تشمل الجميع.

وربما كان ذروة هذا النقاش الفكرى - الذى كان أحيانا سجالا حادا وشديدا - تلك الرسالة التى كتبها فى ١٩٨٠/١٢/٨ «**بيدور أروبيه**» - رئيس عام الرهبانية

اليسوعية ـ عقب أن احتدم الحوار داخل هذه الرهبانية والتى صارت تحمل توجها يساريا داخل رهبانيات الكنيسة الكاثوليكية، ووجهها تحديدا «إلى رؤساء الاقاليم اليسوعيين فى أمريكا اللاتينية»، لكى يجيبوا عن «السؤال المطروح: هل يستطيع المسيحى أن يتبنى التحليل الماركسى؟»، وبعد استعراض فلسفى فكرى يوفق بين وجهات النظر المختلفة ويقدم ملاحظات أربع مهمة، ينهى رسالته ـ وكأنه يقرأ المستقبل ـ فيقول : «وختاما فأنا على يقين بأن موقف التحليل الماركسى من المحتمل أن يتبدل هنا أو هناك فى المستقبل، فضلا عن أن هناك مجالات للدراسات النظرية والأبحاث التجريبية حول المسائل المختلفة التى تناولتها هنا.. وأن تساعدوا بوجه عام كل اعضاء رهبانيتنا، بمن فيهم من مسيحيين أطلقوا على انفسهم صفة «المسيحيين الماركسيين» والذين بسبب احتياجهم إلى تحليل المجتمع لا يمكنهم أن يتفادوا مسألة «التحليل الماركسى» فهكذا نستطيع العمل بطريقة افضل على تعزيز العدالة التى يجب أن ترافق خدمتنا فى سبيل الإيمان» (انتهى النص).

التلقيح الفكرى بين الأديان والأيديولوجيات

ما قصدت أن أبرزه من هذه العبارات المختارة من «لاهوت التحرير» هو أن الواقع الاجتماعى والاقتصادى لأمريكا اللاتينية، قد افرز هذا «اللاهوت الجديد» الذى مزج الفكر الدينى المسيحى ـ الذى يحمل تراث الكثلكة المتحفظة والمتمسكة بالدوجما عبر تاريخها الطويل ـ مع نبض اجتماعى واضح فتحول «لاهوت التحرير» إلى حركة شعبية تعمل من أجل التحرر الوطنى وتقريب الفوارق بين الطبقات، فصارت له فاعلية حقيقية فى معظم دول هذه القارة، مما يعنى ويترجم أنه قد حدث «تلقيح فكرى» انتج ايديولوجية جديدة معاصرة اكتسبت سمعة عالمية وقدمت دلائل على أنه من الممكن الدخول فى حوار مع الأديان الأخرى او الحضارات المجاورة دون صعوبة.

إن عملية التلقيح هذه يمكن أن تسمى أيضا «تهجين» بلغة علماء الوراثة، ولعلها بعد أن فتحت الهندسة الوراثية الباب واسعا «لتخليق» أنواع جديدة من النباتات أو المخلوقات التى تناسب الظروف البيئية الجديدة قد تأخذ اسما آخر كذلك نقول، إن هذه العملية ـ أيًا كان اسمها ـ هى المفتاح الحضارى لنزع فتيل التعصب من الأديان والأيديولوجيات المنغلقة، وهو أمر يحتاج إلى دراسة متعمقة اجتماعية وسياسية بتغيير المفاهيم الجامدة التى تلتف حول التعصب الأعمى بسبب السلالة أو الدين أو المذهب والتى انتشرت فى مواقع كثيرة فى العالم. لقد صارت هذه الظاهرة العالمية فى حاجة لفحص ثقافى يهدف للخروج من معاناتها وآلامها كما يمكن ـ من باب الاستعارة البلاغية ـ تسميتها بـ «التطعيم»، وهى ممارسة مهمة فى عالم المناعة لجسم الإنسان عندما يتم تطعيم الجسم بجرعة مدروسة لجرثومة فى صورة غير عدوانية، فيكون هذا التطعيم هو سبب المناعة ضد هذا المرض، وكان لهذا الابتكار فائدة عظيمة فى القضاء على أمراض معدية كثيرة منها الجدرى وشلل الأطفال وغيرها.

ومما تجدر الإشارة إليه فى هذا الصدد هو وجود ظروف خاصة ساعدت «لاهوت التحرير» على النمو، منها أن للكنيسة الكاثوليكية تنظيما علميا متأثراً بالمناخ

الثقافى الذى ساد أوروبا بعد عصر النهضة والثورة الصناعية التى اعقبها ظهور المذهب البروتستانتى مما فرض على الفاتيكان فكرة عقد مؤتمر كل عدد من السنوات يناقش - فى حرية - التغييرات التى تجرى فى العالم وقبول مبدأ «التصحيح الذاتى» أى فتح الحوار حول المشاكل التى تنشأ نتيجة تطور الحياة، وهذه المبادئ هى التى ادت لأن تظل هذه المنظمة الضخمة متواجدة وفعالة ولم تدخل متحف التاريخ، و أتصور أن مفكرى لاهوت التحرير سوف تتطور أفكارهم لتناسب المتغيرات الجديدة فى عالم ما بعد ١٩٩٠ الذى تفتت فيه كيان الاتحاد السوفيتى، والمتوقع أن يتطور «لاهوت التحرير»، وأن يستجيب للتحدى الصراعى والحضارى ولظروف ما بعد الحداثة وللآثار الناجمة عن تطور الرأسمالية المعاصرة من خلال الشركات متعددة الجنسيات، سيتطورحتى فى اسمه الذى نتوقع أن يكون «لاهوت الحياة».

«لا هوت تحرير» نابع من جوهر الإسلام

ويبقى بعد ذلك السؤال الذى بدأنا به هذه الورقة وهو: هل يمكن أن يظهر ما يمكن «مجازا» أن نسميه «لاهوت تحرير نابع من داخل الفقه الإسلامى» ونقول كلمة «مجازا» لأن كلمة لاهوت مرتبطة بتراث الفكر المسيحى المرتبط بالإلاهيات والذى تطور ليناقش «الإنسانيات»، ولكن الإسلام قد ابتكر عبارة مقابلة هى «علم الكلام» لتحاشى لفظ اللاهوت،ولذا فإن تحويل علم الكلام ليشمل احتياجات المجتمع ويناقش تطور الفقه وفق الاجتهادات المعترف بها عبر التاريخ الإسلامى قد يبدو أمرا يسيرا، ولكن الواقع الثقافى الحالى لا ينبئ بإمكانية الوصول إلى استرخاء فى العلاقات بين الإسلام والغرب لأن الأمر فى حاجة إلى إسلام مستنير لا يقف أمام التقدم الحضارى والديمقراطى ويدعو لحقوق الإنسان ويمكن الوصول إلى ذلك من خلال الحوار مع الثقافات والحضارات الأخرى.

وكما ذكرنا سابقا فإن الدولة المرشحة للقيام بهذا الدور التاريخى هى مصر ولكن أحوالها الثقافية والسياسية قد أصابتها انتكاسة فى السنوات الأخيرة بعد أن كانت قد قطعت شوطا هائلا فى الليبرالية الفكرية على هدى معطيات محلية وأخرى متأثرة بعصر النهضة الأوروبية، وحدثت الانتكاسة لأسباب محلية وإقليمية وعالمية نوردها فى الفقرة القادمة.

خطوة للأمام واثنتان للخلف

منذ تفكك وضعف الدولة العثمانية - والذى صار واقعا مع نهاية القرن الماضى - بدأت حركات إصلاح دينى وتنوير فى بعض دول عربية كل بطريقتها، كان أبرزها حركة «القومية العربية» فى بلاد الشام والتى تدعو للعلمانية فضلا عن التحرر من التتريك والاستعمار الغربى على حد سواء، وكانت القيادة الفكرية للحركة نابعة من مسيحيى بلاد الشام كما هو معروف أما فى مصر فكانت الاستنارة من داخل الأزهر وعلى مراحل مختلفة. وكان أبرز رموزها **رفاعة رافع الطهطاوى**(٦) الذى تأثر بحضارة الغرب فى فرنسا عندما أرسله **محمد على باشا** عام ١٨٢٦ ليكون مرافقا كإمام دينى مع الطلاب المصريين الذين سافروا للدراسة فى فرنسا.

وتبعه الشيخ **محمد عبده** الذى توفى عام ١٩٠٥، وصولا إلى د. **طه حسين**(٧) وكان فى الأصل أزهريا،

ثم **سعد زغلول** (وكان ايضا ازهريا) ثم الشيخ **على عبدالرازق** والذى قاوم فكرة إعادة إنشاء الخلافة الإسلامية ليتولى قيادتها **الملك فؤاد**، وهو الأمر الذى أدى إلى أن طرد من وظيفته بعد أن نشر كتابه «الإسلام وأصول الحكم» عام ١٩٢٦.

واستمرت حركة التنوير الدينى تنمو تدريجيا فى مصر مستفيدة من المناخ الليبرالى الذى نشأ عقب إعلان الاستقلال الجزئى لمصر بتصريح ٢٨ فراير عام ١٩٢٢، ثم إصدار أول دستور مصرى عام ١٩٢٣، والنشاط السياسى المصاحب لسلسلة الانتخابات البرلمانية وكلها كانت تنبئ بأن مصر يمكن أن تكون مركز إشعاع وتنوير دينى، إلى أن أجهضت حركة التنوير الليبرالية عام ١٩٥٢ بنظام **عبدالناصر** الذى رفع راية «القومية العربية»، وكان من الممكن أن تستمر حركات التنوير الدينى فى ظل نظام الحزب الواحد ومع تبنى فكرة أن مصر هى قائدة القومية العربية وقائدة التطبيق العربى للاشتراكية وفى ظل اتجاه ملموس إيجابى للتنمية الشاملة والعدالة الاجتماعية.

غير أن كل ذلك قد أجهض مرة أخرى نتيجة حرب يونيه ١٩٦٧، والتى كانت نقطة تحول فى نمو التيارات الدينية الأصولية فى المنطقة والتى زادت عقب حرب أكتوبر ١٩٧٣(٨)، بارتفاع أسعار البترول، وبروز دور للدول الخليجية على المسرح الإقليمى والعالمى، وانتشار ما صار يعرف بـ «الصحوة الإسلامية» والتى ظلت تتسع وتنتشر وزاد نفوذها مع انتصار **الخومينى** فى إيران عام ١٩٧٩ والذى تبنى فكرة «تصدير الثورة الإسلامية» وصولا إلى ما نحن فيه الآن.

وفى مصر قام **السادات** بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ بدعم وتمويل التنظيمات الإسلامية على أنواعها وبالذات فى مجال الحركة الطلابية، وانتهى به الأمر إلى أن كان هو ذاته أحد ضحاياها وتم اغتياله على أيدى أفراد منها فى ٦ أكتوبر ١٩٨١، وبعدها قامت الحكومة بمقاومة عنيفة بالشرطة والسلاح وعبر اعتقال ما تبقى من الجماعات الإسلامية ومحاكمتهم بعد مواجهة شبه عسكرية عندما حاولوا الاستيلاء على مراكز الشرطة فى أسيوط عقب حادث الاغتيال المشار إليه فى ٦ أكتوبر ١٩٨١.

ولكن ما أن استقرت الأمور فى عام ١٩٨٤ تقريبا حتى قامت التيارات الإسلامية على أنواعها (بما فيها جماعة الإخوان المسلمين) بنشاط هائل لتقديم الخدمات الاجتماعية فى المناطق العشوائية فى المدن وفى معظم القرى وصارت لها تنظيماتها غير الرسمية أو القانونية فى أماكن كثيرة، وتدريجيا تم «أسلمة» المجتمع فى الأماكن الحساسة من الدولة فكان اختراق التعليم وبالذات من خلال مدرسى اللغة العربية وتم بناء عشرات الآلاف من الزوايا والمساجد فى الأزقة والمناطق الشعبية وأروقة المؤسسات الرسمية، وأصبحت هذه الزوايا هى الأماكن الطبيعية لنشر الفكر الأصولى وتحويل الإسلام المصرى إلى إسلام بدوى أفغانى، وتمرست كوادر الجماعات على التقاط الشباب المحيط من خلال الصلوات والوعظ فى الزوايا لتنضم إلى صفوف الجماعات المسماة بالمتطرفة والإرهابية، وكان التليفزيون المصرى هو الإطلالة اليومية التى تنشر الإسلام البدوى من خلال أئمة بعينهم صاروا نجوم المجتمع كله، وأصبحت ممارسة الصلوات فى دواوين الحكومة فى

أوقاتها أمرا سائدا حتى فى الجامعات ومراكز البحث العلمى والبنوك والوزارات على أنواعها، ووصل الأمر لأن تم استبدال كلمة «آلو» «HALLO» فى بداية المحادثات التليفونية - وهى ممارسة كانت تتم بشكل طبيعى منذ عرفت مصر جهاز التليفونات - بعبارة «السلام عليكم» وقامت حملات تهدف لإقناع الفتيات بتغطية رءوسهن بالحجاب وتم بالفعل «تحجيب» الغالبية العظمى من بنات المدارس فى سن صغيرة نسبيا، وبذلك ظهرت التفرقة واضحة، لأن الفتيات غير المحجبات لم يكن فى معظم الأحوال إلا الفتيات القبطيات، حتى فكر بعضهن فى أن يرتدين الحجاب حتى لا يشعرن بأنهن مختلفات عن الباقيات، وتدريجيا أصبحت الممارسات الاجتماعية فى معظمها «مسلمة» أى صار المجتمع مسلما «ثقافيا»، ومن ثم صار جاهزا لأن يقع ثمرة ناضجة فى حجر الجماعات التى تسعى لأن نحكم باسم الإسلام مثلما هو الحال فى إيران والسعودية والسودان وباكستان وأفغانستان وغيرها، وإن كانت هذه الدول مختلفة عن بعضها البعض بحكم التراث الثقافى السابق وكما أشرنا إلى ذلك من قبل.

وفى كل ذلك كانت الدولة مغمضة العين عما يجرى؛ لم تكن تقاومه، ما دام لها السيطرة على الأجهزة الداخلية بما فيها الجيش والشرطة، غير مدركة خطورة الموقف، بل كانت متصورة أن قوة هذا التيار فيها حماية لها من الأحزاب العلمانية مثل حزب الوفد الليبرالى والتجمع الوطنى اليسارى، وظلت كذلك إلى أن كانت محاولات الاغتيالات المتتالية لوزراء الداخلية والإعلام ثم رئيس الوزراء ثم قتل رئيس مجلس الشعب بالفعل، وجاءت الذروة فى محاولة اغتيال الرئيس **مبارك** رمز النظام كله بمدينة أديس أبابا فى يونيه ١٩٩٥، عندئذ اتخذت الدولة الفرعونية إجراءات بوليسية عنيفة بهدف قهر التيار الإسلامى بكل فصائله، وصدرت التعليمات - فيما يقال - «بالضرب فى المليان» عند محاولات القبض والاعتقال، وعم التعذيب فى السجون وشاع تحويل المتهمين فى قضايا الإرهاب أو المشاركة فى تنظيم الإخوان المسلمين إلى القضاء العسكرى، وتم إقصاؤهم عن الدخول فى انتخابات مجلس الشعب فى نوفمبر ١٩٩٥.

تجميد عملية التلقيح الثقافى

وفى هذا المناخ السياسى كان طبيعيا أن يحجم ويتقلص دور الأقباط فى المجال السياسى والثقافى بحيث لم يعد وجودهم ملحوظا وفاعلا إلا فى المجال الاقتصادى وحده؛ من الممكن أن يتجمد أو يضمر النشاط فى الفاعليات الاقتصادية عند أول وهلة، لأنه لا يتمتع بغطاء وحماية سياسية أو مجتمعية، لقد حدث تقهقر تدريجى على الصعيد السياسى منذ حقبة **عبدالناصر**، وكانت البداية عندما لوحظ ضمور تمثيل الاقباط فى المجالس النيابية عن طريق الانتخابات منذ عام ١٩٥٦(٩) حتى الآن، مما اضطر الدولة وقتها لأن تعطى نفسها الحق فى تعيين عشرة أعضاء فى مجلس الشعب وسجل هذا الحق فى دستور عام ١٩٥٧، وكان معظم المعينين من الأقباط فى عصر كل من **عبدالناصر** **والسادات**، أما فى عصر **مبارك** فلم ينجح قبطى واحد فى الانتخابات وقل عدد المعينين ضمن العشرة من الأقباط، حتى صاروا خمسة على الرغم من أن عدد أعضاء المجلس قد زاد ليصل إلى ٤٤٤ عضوا نتيجة

الزيادة فى العدد الكلى للسكان، أى أن نسبة تواجدهم فى مجلس الشعب هبطت لنحو ١٪ من العدد الكلى لأعضاء المجلس ومما زاد الحالة سوءا أن الاختيار بالتعيين كان ولا يزال لعناصر ليس لها فاعلية أو قبول عام بل ليس لمعظمهم شعبية لا بين الأقباط ولا بين المسلمين،ووصل الأمر إلى أن معظم هؤلاء الأعضاء تضمر أو تنعدم مشاركتهم فى الحوار وطلب الكلمات فى المجلس إلا فى المناسبات التى تؤكد أن الأحوال فى مصر طيبة وأن العلاقات بين المسلمين والأقباط ممتازة كجزء من تجميل وجه النظام، وكذلك ليضمنوا لأنفسهم فرص التعيين مرة أخرى، لأن من توهم أنه يمثل شعب مصر كلها يحاول أن تكون له فاعلية وحضور، لا يضمن أن يتم تعيينه مرة أخرى.

كذلك لا يوجد أقباط فى المناصب الرئيسية فى الدولة فيما عدا منصبى وزير البحث العلمى ووزير الدولة لمجلس الوزراء وهما من وزارات الدرجة الثانية ذرا للرماد فى العيون، هذا على الرغم من أن المناصب الرئيسية مثل الوزارات والمحافظين ورؤساء الجامعات وما فى حكمها كلها بتعيين من الرئيس وفق تقديره المطلق، غير أن هذا الأمر لا يمثل قلقا أو غضبا لدى الأقباط، فقد تعودوا مثل هذا فى عصور سابقة ولقرون طويلة من التهميش، ولكن كانت النتيجة الطبيعية هى التقوقع والابتعاد عن المواقع المتقدمة وترك الأمر للدولة لتختار من تشاء بالعدد والنوعية التى تريحها، ثم الالتفاف حول تنظيم المؤسسة الدينية التقليدية ففيها الحماية والمظلة الروحية من السماء وقت العواصف والأزمات، وقد رحبت الكنيسة القبطية الأرثوذكسية بهذا الأمر فتصدر رجالها ممثلين فى البابا شنودة والأساقفة المواقع الرئيسية فى الاحتفالات الرسمية، استكمالا لسياسة الدولة فى رغبتها لتأكيد أهمية الدور الدينى إرضاء للتيار الدينى الإسلامى. كان آخر التجاوزات السياسية ما صدر من الحزب الوطنى الديمقراطى الممثل للسلطة الحاكمة حين أصدر قوائم الترشيح لممثليه فى انتخابات مجلس الشورى فى أبريل ١٩٩٥ ثم مجلس الشعب أكتوبر ١٩٩٥، ولم يكن بهما اسم قبطى واحد، كرسالة واضحة من الدولة بتهميش دور الأقباط فى مصر.

تكون فى المقابل نوع من الأصولية القبطية فزادت نسبة الأقباط المرتبطين بالكنيسة، وصار رجال الدين - بعمائمهم السوداء - هم الممثلون فى الاحتفالات الرسمية معبرين عن الوجود القبطى، استكمالا للمظهر والشكل العام، وفى الوقت ذاته يتزايد انكماش الأقباط، بل وصاروا يشكون فيما بينهم ويتلذذون بممارسة مفاهيم «جلد الذات» كجزء من تراث دينى قديم.

ونتيجة كل ذلك ضمر التلقيح الثقافى فى مصر بين الأديان مما أدى إلى تقوية الأصولية الإسلامية، وصار تحويل الإسلام المصرى إلى إسلام بدوى أمرا واقعا خصوصا مع انتشار ثقافة الإسلام السنى البدوى الوهابى وإغراق مصر بالكتب والفقه والممارسات المرتبطة به من خلال دعم الكتب وشرائط الكاسيت التى تنشر هذا الفكر ليس بين المثقفين والمتعلمين فحسب وإنما بين بسطاء الناس، وصار المجتمع ككل جاهزا لأن يتحول إلى الحكم الإسلامى فى لحظة خاطفة يمكن أن تفتعلها أو تولدها الظروف المتفجرة فى مصر والحبلى بأحداث لا يمكن التنبؤ بها، أو بمعاونة قوى إقليمية أو دولية متربصة بالوطن.

هكذا يبدو أن مصر قد خطت خطوة للأمام خلال القرن الماضى تدعمت مع مطلع هذا القرن بوجود رموز الفكر التنويرى الذين قاموا بتأويل النص وباجتهادات تعالج مشاكل العصر، غير أنها - أى مصر - قد انتكست ثقافيا خطوتين إلى الخلف فى النصف الثانى من القرن العشرين كما سبق الشرح، وصار هذا الوضع العام المتحجر فكريا فى حاجة إلى «تحريك» خصوصا مع تهميش وتقوقع الأقباط حيث كانوا عبر قرون طويله أحد محركات التقدم الحضارى، فكانوا - على سبيل المثال - أول من مارسوا ودعوا وأنشأوا مدارس للتعليم عموما ولتعليم المرأة ثم كانوا أول من خاطر بأن تعمل المرأة فى المجالات المختلفة ثم كانوا المبادرين بتكوين جمعيات أهلية وكانوا السابقين فى الإقبال على التعليم الجامعى والسفر للخارج لاستكمال التعليم وما شابه ذلك.

أقليات داخلية أقلية(١٠)

يوجد فى مصر أقليات قبطية مسيحية تنتمى إلى مذاهب أخرى بخلاف المذهب الأرثوذكسى القبطى والذى يمثل الأغلبية بين الطوائف المسيحية، فهناك أقلية كاثوليكية ربما يرجع تاريخها إلى دخول الحملة الفرنسية لمصر عام ١٧٩٨ وقد قويت من خلال الإيطاليين والفرنسيين الذين قدموا للعمل فى القرن ١٩، وقد حدث تحول تدريجى من بعض الأقباط الأرثوذكس إلى الكثلكة خلال هذا القرن لأسباب ومغريات اجتماعية أو اقتصادية، ويصل تعداد هذه الأقلية عموما نحو ٢٠٠ ألف نسمة وهى مجموعة مصرية قبطية وطنية صار تلقيحها ثقافيا بالحضارة الأوروبية عموماً والفرنسية خصوصاً لأسباب تاريخية.

كما توجد جماعة مصرية هى الأخرى أقلية داخل الأقلية القبطية ممثلة فى الطائفة الإنجيلية أى البروتستانتية ويصل تعدادها لنحو ٢٠٠ الف نسمة أيضا، هى بذات الطريقة، جماعة مصرية قبطية وطنية ولكنها ملقحة بالثقافة الغربية عموما ولها صلات تاريخية بكل من الإرساليات فى أمريكا وإنجلترا ولكنها مع الوقت صارت جزءا من النسيج الوطنى ملقحة بتراث وحضارة الغرب.

وقد تلاحظ فى السنوات الأخيرة كذلك أن أعداداً من الأقباط المنتمين إلى الأغلبية الأرثوذكسية قد استهوتهم الممارسات الليبرالية والأفكار العصرية، فحدث تحول تدريجى من الأرثوذكسية إلى الإنجيلية أو الكاثوليك، مما يعد تعبيرا عن حراك اجتماعى بغض النظر عن الموقف منه ومن مغزاه قبولا ورفضا. ونشير إلى أن الطوائف الإنجيلية بالذات تمارس نشاطا اجتماعيا تنمويا بشكل واضح ومكثف فى الريف المصرى، مما أدى إلى تحسين فى العلاقات بين الأقباط والمسلمين فى بعض المناطق الملتهبة بمحافظات الصعيد وفى المنيا بالذات كنتيجة لما أحياه هذا النشاط من تلقيح ثقافى بين الإنجيليين والكاثوليك إلى الأقباط الأرثوذكس، وهى خبرة وإن لم يكن يصعب الجزم بنجاحها فى كل حالة إلا أنه يمكن البناء عليها وتطويرها لتكون تجربة مصرية خالصة يفيد منها المسلمون والمسيحيون فى سعيهم لبناء وطن على أسس عصرية.

إن أفكار «المجتمع المدنى» التى تسود الغرب الآن، وتسعى لأن تنتشر فى كافة أنحاء المعمورة كسبيل للتوازن فى المجتمعات بين القطاع الأول وهو القطاع

الحكومى والقطاع الثانى وهو قطاع الأعمال، بما فيها نشاط القطاع الخاص ثم القطاع الثالث وهو القطاع الأهلى غير الحكومى والتطوعى، نقول: إن هذه الأفكار المطلوبة لمجتمعنا وكسبيل لتوسيع رقعة الديمقراطية سيكون ترسيخها عملية ثقافية بطيئة تأخذ وقتا طويلا يرى بعض الأصوليين أنها إفرازات لأفكار حضارة غربية تحاول التسرب لاقتحام المجتمعات الإسلامية، ويرى مفكرون يساريون أنه يجب التحفظ حيال ما تنطوى عليه أفكار المجتمع المدنى من تهيئة التربة لتفكيك دور الدولة والاقتصاد العام، ولكن فكرة المجتمع المدنى والجمعيات الأهلية تجد - وقد وجدت من سنوات طويلة - قبولا هائلا فى أمريكا اللاتينية، لأن المجتمع قد افرز «لاهوت التحرير» وهو نتاج ثقافى لتلقيح الأديان بالأيديولوجيات - كما سبق القول - ولذا فإن التحرك فى العالم الإسلامى يمكن أن يبدأ فى مواقع كثيرة تكون مصر فى طليعتها، من خلال إعادة عمليات التلقيح بين الإسلام المصرى والقبطية المصرية عن طريق وجود «عامل مساعد ثقافى» وهو وجود الطوائف الكاثوليكية والإنجيلية لإنتاج صيغة للعمل المدنى الأهلى ذى العمق الإنسانى، وهى على أية حال، قضية مطروحة للحوار.

الخلاصة :

عبر التاريخ ظهرت الأديان فى أول الأمر ثم الأيديولوجيات فيما بعد، فى بلدان لها حضارات ثم سادت هذه الأديان أو الأيديولوجيات عبر عصور التاريخ، وفى الأغلب الأعم وعقب ظهور الدين أى دين أو الأيديولوجية تكون المبادئ والأفكار واضحة «نقية» تلتف حولها جماعات بشرية تقتنع وتتحمس ثم تتكتل وتنمو، ومع الزمن والانتشار تتفاعل هذه الأديان أو الأيديولوجيات مع الحضارات والثقافات المختلفة القائمة بالفعل فى الدول والأقطار المتباينة، فتحدث عملية «تلقيح ثقافى» يولد مذاهب للأديان أو انقسامات لفرق الأيديولوجيات فيكون لكل فريق أو مذهب سمات مختلفة «حضاريا وثقافيا» عن تلك التى كانت سائدة فى «الأصل النقى» فتظهر مع الزمن قنوات فكرية تتفاعل من خلالها هذه الاختلافات، ولعل أبرز مثال الخلافات فى القرون الأولى الميلادية فيما صار يعرف بعلم اللاهوت فى المسيحية ثم علم الكلام أو الاجتهاد أو التأويل فى الإسلام، ومن خلال هذه الآليات تتطور وتفسر النصوص الأصلية لتلائم العصور وتطور الحياة، وقد يتحول الخلاف مع الدين أو المذهب إلى صراع وصولاً إلى حرب وكثيرا ما يكون الخلاف كامنا وتحدث معايشة بين الأديان أو المذاهب أو فرق الأيديولوجيات.

إن الأوضاع الحالية بعد تفكك الاتحاد السوفيتى قد أوجدت مناخا جديدا ظهرت فيه الأفكار «الأصولية» لمعظم الأديان وامتد هذا الأمر ليشمل الخلاف أو الصراع بين السلالات والأديان والمذاهب، مما أدى إلى حالة عامة من القلق لأوضاع العالم كله. وقد أدى هذا الواقع الجديد لظهور نظريات تفسر ما يجرى، ومنها ما قدمه **صموئيل هانتجتون** فى «صراع الحضارات» مما جعلنا فى حاجة إلى فحص أساليب الخروج من هذا النفق المظلم الذى يواجه البشرية فى مناطق كثيرة من العالم.

وتقدم هذه الورقة خبرة «التلقيح الثقافى» الذى ظهر فى أمريكا اللاتينية فى النصف الثانى من هذا القرن بين

الكثلكة والماركسية فـأفرخ «لاهوت التحرير» الذى خلق مناخا ثقافيا جديدا يؤهل هذه المجتمعات الدخول فى عصر العولمة والكونية والمجتمع المدنى.

وفى مصر كانت خبرة التلقيح الثقافى أكثر وضوحا، فقد تفاعلت رقائق الحضارات المختلفة والمتتالية التى مرت بها مصر من الفرعونية حتى الإسلام مروراً بالمسيحية القبطية، وهو الأمر الذى أوصلنا إلى إسلام سمح يقبل الآخر، تعايش لقرون مع التعددية الدينية، ومن ثم فهو مؤهل لقبول التعددية السياسية وآليات المجتمع المدنى، غير أن هذا الإسلام المصرى يتآكل ثقافيا ومجتمعيا لحساب الإسلام البدوى، لذا فإن القضية صارت ثقافية أكثر منها سياسية أو أمنية، وهو الأمر الذى يمكن أن يتم بالعودة إليه بإحياء «الإسلام المصرى» من خلال عمليات التلقيح الثقافى.

وهذه الرؤية للتلقيح الثقافى، إذا نجحت وطبقت فى مصر سوف تمتد إلى دول عربية وإسلامية أخرى فتؤدى لفتح الحوار بين الإسلام والغرب وتحاشى الصدام، وبعدها يمكن أن تتم معالجة مماثلة فى مناطق أخرى ملتهبة من العالم.

المراجع

1. S.huntington the clash of civilization American foreign Aff airs, summer 1993 Volume 27, No 3.

Lord cromer'Modern Egypt London, 1908

٢ ـ اللورد كرومر : مصر الحديثة ـ عام ١٩٠٨

٣ ـ د. ميلاد حنا : الأعمدة السبعة للشخصية المصرية ـ دار الهلال ـ الطبعة الثالثة القاهرة ١٩٩٣.

٤ ـ الأب وليم سيدهم اليسوعى : لاهوت التحرير فى أمريكا اللاتينية : نشأته ـ تطوره ـ مضمونه ـ دار المشرق ـ بيروت ١٩٩٢.

٥ ـ د. ميلاد حنا : مصر لكل المصريين ـ دار سعاد الصباح ـ القاهرة عام ١٩٩٣.

٦ ـ رفاعة الطهطاوى : «تلخيص الإبريز فى تلخيص باريز» ١٨٢٥.

٧ ـ طه حسين : فى الشعر الجاهلى ـ القاهرة.

٨ ـ د. ميلاد حنا : نعم أقباط .. ولكن مصريون : مكتبة مدبولى القاهرة ـ ١٩٨١. (وهو الجزء الأول من هذا الكتاب ملخصا ومنقحا)

٩ ـ طارق البشرى : المسلمون والأقباط فى إطار الجماعة الوطنية ـ هيئة الكتاب ١٩٨٠.

١٠ ـ تقرير الحالة الدينية فى مصر ـ مركز الدراسات السياسية بجريدة «الأهرام» عام ١٩٩٦.

محمود حنفى

انفلات



غادر البيت وقت العصارى، هاجا من السأم ومنكوبا بالسقم. ركب الترام من سيدى جابر إلى محطة الرمل، ومع نزوله أحس بالأوجاع تشتد فى ساقيه. حين جلس إلى الطبيب منذ أسابيع، لم يجد ما يعبر به سوى:

- زى أسطوانة الدبرياج الدايبة.. تدوس بنزين يا دكتور وترفع رجلك عن الدبرياج والعربية تقوم بالعافية.. أهى رجليه كده تمام..

الطبيب لم يفهم فى البدء، ثم بعد تفكير ضحك وقال:

- واضح إنك بتفهم كويس فى ميكانيكا السيارات..

صحيح. لا شىء يعلِّم ميكانيكا السيارات مثل سيارة قديمة تشقيك قبل أن تبيعها يا دكتور. لكنه لم يتعلم شيئا من ميكانيكا الحياة. ومضى فى سيره.. خطواته تتخبط، ثقيلة بالألم. زحمة الساحة غائبة فى أواخر الأصيل كالهدوء الذى يسبق العاصفة. جميلة هى المدينة الآن، وما أتعسها بعد ساعة أو ساعتين حين تدهم أرصفتها وشوارعها أقدام الخلق الوحوش. توقف أمام واجهة مكتبة وقرأ: أزمة المجتمعات العربية. علق : طز. زحف من جديد ومشى بضعة أمتار ثم توقف أمام سترة معروضة بفاترينة، قرأ السعر وعقب : يا أولاد الكلب يا لصوص، خلص الشتاء، وحين تدور الدائرة ويأتى شتاء جديد، لن تكون هنا، سيتكفل السكر والضغط والقلب العليل بانتزاعى من عالمكم المؤسس على الشر والسرقة. استأنف السير حتى دنا من المقهى .. وجلس..

فور أن انحط على المقعد الخشبى، انشقت الأرض عن ساقى المقهى.

طلب قهوة سادة، وتردد قبل أن يستسلم للنزوة ويقول:

- وهات معسلة تفاحة كمان..

فنجان قهوة وجوزة معسلة.. يالله، خربانة خربانة، لا جنيه سوف يصلحها ولا الحرمان من المتع الصغيرة. والنقود تتطاير فى كافة الأحوال والحاجة باقية، وخلاصه الوحيد فى الموت. وإن ساله أحد عن الزوجة والأولاد فسوف يصيح : ملعون أبوهم، أكلوا لحمى وشربوا دمى، فهل بعد الموت دم ولحم؟ العيال تخرجوا وآن لهم أن يعتمدوا على أنفسهم ولو سرقوا، ولماذا لا يسرقون وكل الناس تسرق بعضها؟

جاء المعسل وفى أعقابه القهوة المرة.. فى الدنيا أشياء تجلب المتعة الموقوتة رغم أنف عالم مدموغ باللعنة. وإلى جواره تجمعات من مرتادى المقهى سوف يدفعون جنيهات لمشروباتهم قبل أن ينصرفوا. فلماذا يبخل هو على نفسه؟ لكنه تساءل فى جملة اعتراضية عابرة: كيف يحصلون على النقود؟ طرح السؤال ولم يبال بالبحث عن إجابة.. هذه لحظة فيها كل ما يشتهى: مقعد على الطريق المفتوح على آفاق الخيال والشجن المحبب، وساعة غروب هادئة لا تتوفر فى صقيع الشتاء أو صهد الصيف، وقهوة مرة مع نفثات من دخان المعسلة اللاذع، فلماذا الغلة؟

ينقص شىء واحد : أن يجد من يكلمه.. آه لو وجد من يكلمه..

تعاظم الشجن واشتدت الحاجة فسقطت الفكرة: ماذا لو غير جلسته..؟ فى المرات القلائل التى جلس فيها بكافتيريات محطة الرمل لاحظ موائد لا يجلس عليها سوى امرأة وحيدة. ما أمتع أن يجاذب امرأة وحيدة الحديث. فى حافظة نقوده داخل سترته، تنطوى ورقتان من فئة المائة جنيه يخبئهما منذ زمن احتسابا للطوارئ .. طز .. لماذا لا يبدد إحداهما فى شراء لحظة جنون ثرية يهتك بها بلادة واقعه المزرى؟؟

سقطت الفكرة فطوقت رأسه وأبطلت تردده. قام ودفع الحساب، وانطلق مجذوبا نحو خيال أشبع به مبتهلا أن يحققه..

فى الكافيتريا التى ما وطئتها قدماه إلا نادرا، استعرض بنظرة خاطفة المكان فباخ حماسه وتضعضع رجاه. لا توجد امرأة وحيدة، وكل من فى القاعة شباب وفتيات يتبادلون الهمس ورءوسهم متقاربة. وآذاه سؤال حرج : كيف يجلس كهل تخطى الخمسين وسط أولئك الصبية..؟ وهم بالتراجع لكن «المتر» ذا البابيون والسترة السوداء قطع عليه الطريق بصدره العريض وابتسامته العريضة..

- أهلا وسهلا..

كان المتر مقبلا عليه وكأنه يعرفه من ألف سنة حتى ظن أنه سيعانقه. رد التحية وجلس إلى أقرب مائدة قائلا للمتر الذى لا تنطفئ ابتسامته :

- بيرة..

ثم تساءل : منذ متى لم يشربها..؟ غامت الذكرى وسط الهموم وانقطعت الصلة بالأيام الجميلة، لكنه الآن مصر على استرجاع معنى الحياة ولو كان الجنون هو الثمن. وعلى البعد شاهد شبح امرأة تجلس وحدها. كيف يكلمها وهى موغلة فى البعد، ولن تراه إذا أشار لها..؟ الحماقة التى ينغمس فيها الآن حماقة مبدعة، لكنها تستحيل إلى حماقة سخيفة إذا أومأ لامرأة وحيدة هو على يقين أنها لن ترى إيماءته..

جاءت البيرة وبدأ يرتشفها، ومع الرشفة الأولى فالثانية فالثالثة، تكونت الفكرة الثانية، ولم تكن ساطعة كالأولى. أقدم وأدبر، ثم أقدم وأدبر.. وأخيرا تشجع. أشار إلى المتر فأتى سريعا نشطا:

- اسم الكريم؟

- جورج..

- شوف يا جورج.. أنا قاعد لوحدى.. ماتعرفش حد يونسنى..

تراجع الهيكل الأسود بحركة سريعة، رد فعل خاطف، ومن أعلاه برزت نفس الابتسامة العريضة، متلونة هذه المرة بالريبة والحذر وادعاء أصفر مقيت، وكان يقول أثناء تراجعه :

- لا يا بيه.. آسف يا بيه..

أما هو، فقد رد عليه بعد حين، ومع تغلغل الكحول فى البيرة، وقال: يا ابن العواد .. أتظن أنى لا أعرفك..؟ هو مظهرى المتواضع وشعرات راسى التى دب فيها المشيب أخافوك منى، وليست فضيلة مدعاة لا تعرف منها شيئا. وأتى على ما تبقى من زجاجة البيرة، وضاق صدره، وسأل: وماذا بعد..؟ وانتفض قائما، ودفع الحساب مع البقشيش وهو ينظر إلى المتر بازدراء. وانصرف..

محطة الرمل زاخرة بالأضواء والبشر. منى نفسه بمصادفة أحد يعرفه وسط الزحام يصحبه ويكلمه. أظلت السماء وتلألأت المبانى والأرصفة، وهو يجر ساقيه وحيدا بلا استشعار للألم، بل نشوة مبهمة هذه المرة. اخترق زحام الساحة

وموقف الترام.. خفيفا مثل طيف، وسار بحذاء البحر.. لم يصادف من يعرفه، ولم يشعر بالأسف. وبلغ أول تقاطع طرق عند الأزاريطة، وشاهد الضوء الأحمر. علا نفير السيارات وهو يواصل سيره وأز احتكاك كاوتش العجلات بالأسفلت، وانطلقت الشتائم. سمع صوتا يصيح من داخل سيارة:

- يا عجوز يا طايش..

تلقف الشتيمة وأصر على ردها. استدار مثل رامى القرص وصرخ:

- يا عيل يا ابن الكلب..

ووقف الخلق على الصفين مذهولين أو ضاحكين..

صاحت زوجته فى هلع: يا فضيحتى، فلم يكترث. ورأى الطبيب مرتديا قناع الحكمة قائلا: ضرورة الانتظام فى تناول الدواء، وتنظيم الطعام، وعدم الإفراط فى وفى وفى وفى وفى... وينبغى مثلما أنت ملم بميكانيكا السيارات أن تلم بميكانيكا علاجك كى تحافظ على صحتك وتأمن على حياتك..

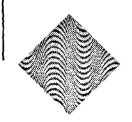
كان قد أخذ يواصل السير دون أن يقطع ما حدث تيار النشوة الذى أدار رأسه، ووجد نفسه يبتسم وهو يرد على الطبيب بالعبارة التى تعود الناس أن يسبوا عضو الأمهات التناسلى بها. وفى لحظة متوهجة بعزم خرافى، قرر أن يستمر فى المشى بخطواته الأثيرية من الأزاريطة حتى سيدى جابر. وهتف : تحيا الحرية، تحيا البراءة.. حينئذ، رأى زوجته تفتح باب الشقة، وتخبط صدرها، وتقول باستنكار :

- إيه اللى أخرك كده..؟ عمرك ما عملتها..

فيجيبها بقوة:

- اخرسى يا وش النكد..

عادل عزت



الرعاديد

رآني الرَّعاديد في كَفَني فاطمأنوا

وقد كنت من قَبْل وَمْضاً وشَوقاً أخالس بعضَ القلوب فأندسَ فيها وأحنو

أنام قليلاً، وأخرج من قمقم النوم مثلَ السحاب. أسير مع الريح ثم أفرّ

أنا الجنّ تطلبني النار، والنار أوهام بعض القلوب، وأخيلة تتلاشى، وصمت

سمعت مرورَ قطارٍ بعيد فخَفَّفَ من وحْشَتي وأنا سائر في ظلام الحقول. أخاف من الكائنا ء، ومن عتمات البيوت. قد اتصل الليل بالليل. قلت لعلي مَن الفجرِ أدنو

تراءتْ لي الذكريات نفوساً محبَّبَةً، وكتاباً يؤانسني، وقناديلَ مثلَ الأغاني ترقَ وتصفو

توهَمْت أني أغيب بقلب المعاني كأني رأيت الذي جعلَ الليلَ مأوى النجوم، وأرشدني لبلاد الحيارى... نجوم وحقل ومصْر تعاني، وإن الرعاديدَ يَقْتَلِعونَ الشجيراتِ جَهْراً، ويقتسمونَ الصحارِي، ويقتتلون على قَدْرِ خِسَتِهِمْ، والعبادُ على الضيم تغفو

فقلت سأهرب من كلِّ شيء، وأدخل في حلمٍ، وهنالكَ أنجو

نجوم وحقل ومصْر قد امتلأت بالمراثي. نقوش المعابد قد حاصرتني كأنيَ أسمع هَمْهَمَةً، وأحسُّ التماثيلَ في الليلِ تصحو

أجاءَ القدامَى بأحلامهم أم تراني إلى زمنٍ بائدٍ قد دَخلْت

به أتنفس وحدي وأشكو

سمعت الذي قال لي أنتَ أنتَ سليل النجوم، وغاب كأنْ لم يكنْ ثم زارت فؤادي وجوه الأحبة. قلت ألا تعرفونَ بأنيَ أبحث عن قِطْعةٍ من ظلامٍ وأني انتهيت

ظلام وحقل وظلٌ قطارٍ يضجّ، وفي عتمات
الرُبى تتخفّى الأماني فقلت لنفسيَ إنَّ
الذئابَ التي تتربص بي لن تراني. أليستْ
نسائم مصرَ تضلّلهم، والشجيرات أخفتْ مساري؟
مضَيْت بلا وجَلٍ والرياح تسايرني، وتبشّرني
أنني سوف أنجو

تقرّبْت من واهب الكلمات بقلبي أسائله لائماً
ومحبّاً متى سوف تفتح باباً؟ وكيف تشاغلتَ
عنّيَ؟ ألستَ الذي كان يأمرني أن أظلَ
أبيّاً كسنْبلَة فأطعت؟!

لقد كرهتني الرعاديد سرّاً، ومرّتْ ثعابينهم تحت
شبّاك بَيْتي فكيف سأشدو؟!

لعلكَ لستَ هناكَ، ولست سوى واهمٍ يتلاشى
خلال المسافات. إنَّ السنينَ تفرّ

وإنَّ وقوفيَ منتظراً في ظلامكَ ليس يليق
بقلبي، ولا.. لا يليق بمَجْدٍ رأيتكَ فيه تروح
وتَغْدو

لسوف أسافر في الأرضِ، والأرض لَحْد

رآني الرعاديد في كَفَني فاطمأنوا

يوسف الشارونى

على شلش مبدعاً

كالنسيم عاش، كالنسيم رحل، رغم أن هذا النسيم هبت عليه عواصف هوجاء كانت كفيلة أن تجتاحه وتدمره، لكنه وقف أمامها صامدًا ليصنع المعجزات فى حياته الخاصة والعامة ذلك هو **علِىّ صلاح الدين محمد طاهر حمزة شلش**، المولود فى ١٢ مايو ١٩٣٥ بمدينة فارسكور بمحافظة دمياط بمصر نشأ فى قرية خربتا بمحافظة البحيرة، إحدى محافظات دلتا النيل، حيث موطن الأب الذى كان يمتلك مكتبة بها عدد كبير من كتب العلوم الإسلامية والتراث، مما أتاح للصبى عَلِىّ الاطلاع على كثير من هذه المؤلفات منذ فترة الصبا المبكر.

وقد بدأ **علِىّ** شلش حياته الأدبية فى سن مبكرة بالإبداع الشعرى، وذلك فى أعقاب نكبة فلسطين عام ١٩٤٨، أى وهو ما يزال فى الثالثة عشرة من عمره غير أنه ما لبث أن هجر الشعر إلى القصة القصيرة والرواية، والنقد والدراسة الأدبيين، والترجمة. وفى مطلع الخمسينيات انتقل مع الأسرة إلى الإسكندرية للإقامة بها، غير أنه ما لبث أن تركها - بعد وفاة والده - ليقيم فى القاهرة مع أسرته التى أصبح مسئولاً عنها وانقطع عن دراسته بكلية التجارة ليبحث عن عمل تقتات منه الأسرة حتى تخرج كل إخوته من الجامعة وتزوجت صغرى أخواته، بعدها عاد إلى الدراسة.

وقد حصل **على** شلش على دبلوم معهد السيناريو ثم ليسانس وماجستير ودكتوراه فى الإعلام من جامعة القاهرة. كما نا ل درجة الزمالة الفخرية من جامعة أيوا عام ١٩٧٦.

وقد عمل **على** شلش بالصحافة فى عدة صحف مصرية منها جريدة «المساء»، ومجلة «كتابى»، وجريدة

«الطلبة العرب» ومجلات «بناء الوطن» و«الإذاعة والتليفزيون» وغيرها كما عمل فترة مديرًا لتحرير مجلة «الكاتب». وأسهم في كثير من البرامج الإذاعية والتليفزيونية مثل برامج مع النقاد، ومع الأدباء الشبان وقرأت لك، وقصة قصيرة.

وقد كان موضوع اعتقال علي شلش ظلمًا لمدة سنتين وثلاثة أشهر بدءًا من مارس ١٩٦٧لا يقل أثرًا في إبداعه الأدبي عن نشأته الريفية، وعن تحمله مسئولية الأسرة بعد وفاة والده. ونعرف من قصته القصيرة الطويلة «عزيزتي الحقيقة»، التي جعلها عنوانًا لإحدى مجموعتي قصصه القصيرة أنه عاني في سجنه من التعذيب النفسي والجسدي، ومع ذلك فقد استطاع بروح الفنان وما وُهب من قدرة على أن يحييه ما كان مفروضًا أن يميته... استطاع وهو داخل المعتقل أن يكتب مجموعتيه القصصيتين: «حب على الطريقة القصصية» و«عزيزتي الحقيقة»، كما ترجم كتاب «سبعة أدباء من إفريقيا»، وأن يهرِّب هذه الأعمال إلى خارج المعتقل، وأن ينشرها فيما بعد. وكانت قضيته قد عُرضت على محكمة أمن الدولة العليا فبرّأته، لكن بعد أن تركت هذه التجربة القاسية جروحها وندوبها في روحه الحساسة.

لهذا - وبعد اثنى عشر عامًا من هذه التجربة المريرة في حياته - أي في عام ١٩٧٩ اختار لندن مكانًا لإقامته حتى عام وفاته، وتزوج أمريكية وأنجب طفلتين هما ساره ودينا واستطاع أن يعيش متفرغًا للقراءة والكتابة بين القاهرة ولندن، فهو لم يهجر وطنه بل ظل يعيش فيه فكرًا ووجدانًا، وجعل من إقامته في لندن فرصة تتيح له الاطلاع في مكتباتها على ما لا يتاح له الاطلاع عليه في القاهرة، لاسيما مجموعة المخطوطات العربية المحفوظة في تلك المكتبات، والتي بفضلها استطاع أن يقدم إلى العالم العربي الأعمال المجهولة لمجموعة من أبرز مفكرينا وأدبائنا مثل: **جمال الدين الأفغاني، ومحمد عبده، ومصطفى لطفي المنفلوطي** كما أنه ظل مشرفًا على سلسلة «نقاد العرب» التي أسسها، والتي تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، وذلك حتى وفاته. كما كان حريصًا على مواصلة الإسهام في عديد من المؤتمرات والمهرجانات والندوات التي تعقد على المستويات الدولية والعربية والمحلية حتى أن وفاته الفجائية كانت بالقاهرة في الثالث والعشرين من أكتوبر عام ١٩٩٣، وهو ما يزال في أوج رجولته ونشاطه، فلم يكن قد تجاوز الثامنة والخمسين إلا قليلاً. وذلك في آخر أيام انعقاد مهرجان الشعر الأول الذي عقد بالقاهرة في الفترة من ٢٠ - ٢٣ أكتوبر ١٩٩٣، وكانت وفاته بالغرفة التي كان ينزل فيها بالفندق الذي تقيم به وفود المدعوين من الخارج لهذا المهرجان .وليلة وفاته كنا - **علي شلش** والأديب الصديق **محمد الحديدي** وأنا - قد سهرنا معًا بأحد نوادي مصر الجديدة سهرة أدبية ممتعة، افترقنا بعدها على أن يكون لنا لقاء آخر بعد يومين، لكن هذا اللقاء أجل إلى موعد آخر ما يزال في علم الغيب.

دليل آخر على أن **علي شلش** لم يهجر مصر ومصر لم تهجره هو شهادة أصدقائه في لندن ومن بينهم الأديبان المعروفان **ياسين رفاعيه ومحمد علي فرحات** اللذان ذكرا أنه نقل تقاليد المثقف المصري إلى العاصمة البريطانية، كانت له جلسة بعد ظهر كل يوم جمعة في مقهى بشارع «بيزووتر» حيث يتحلق كتاب مصريون وعرب من أجيال وبيئات مختلفة حول

طاولته، يدور النقاش بينهم، ولعلى شلش دور المعلّق أو المصوِّب أو المنبِّه إلى قضية من القضايا.

وقد ترك لنا على شلش أكثر من خمسين كتابًا بين إبداع أدبى فى الرواية والقصة القصيرة وفى النقد: قصة وشعرًا، وفى الدراسات التى كان من محاورها: الأدب الإفريقى، السينما، الصحافة، شخصيات أدبية مثل أحمد ضيف وأنور المعداوى وميخائيل نعيمة، والعقاد، وطه حسين، ونجيب محفوظ إلى جانب ترجماته التى اختار معظم محاورها فى نفس الموضوعات التى دارت حولها دراساته الأدبية، ولعلها كانت من بين مراجعه فأعجب بها وحرص على تقديمها لقراء العربية. كذلك له كتاب عنوانه «عندما يتحدث الأدباء» يتضمن مقابلات وأحاديث عدد من أدباء عصره. كما أن له كتابًا فى أدب الرحلات بعنوان «أمريكا: الحلم والواقع» ويذكر شقيقه الأديب عبد الرحمن شلش فى مقدمته للكتاب الذى جمع فيه بعض ما كتبه أصدقاؤه ومحبوه من الأدباء والصحفيين فى وداعه، أنه ما تزال هناك مقالات أخرى لم تجمع فى كتب تتناول أسفاره ومشاهداته وذكرياته فى بعض المدن التى قام برحلات إليها مثل لندن وباريس ومانيلا وغيرها.

ولقد لفت نظرى فى هذا الكتاب أنه يكاد يخلو من وقفة عند على شلش المبدع، بينما ركز كل الذين تناولوا أعماله على على شلش الباحث أو الدارس أو الناقد، وأحيانًا المترجم أيضًا. وربما كان ذلك راجعًا إلى أن أعمال على شلش الإبداعية لم تتجاوز روايتين ومجموعتين قصصيتين نشر آخرهما عام ١٩٧٧، بينما اتصلت دراساته وأعماله النقدية وترجماته التى بلغ مجموعها حتى وفاته ستة وأربعين كتابًا. لكن هذه المقارنة الكمية لا تمنعنا من الاعتراف بأن هذا الجانب الإبداعى فى حياته الأدبية المبكرة كان له تأثير على إنتاجه النقدى لأن كل من عانى التجربة الإبداعية أقدر على تفهم أعمال الآخرين الإبداعية، حتى أنه ليمكن القول إن فى باطن كل ناقد بالفعل مبدعًا بالقوة. وها هو ذا على شلش نفسه يعلن علاقة النقد بالإبداع فى مقدمة كتابة «قضايا ومسائل فى الأدب والفن» الذى نشره عام ١٩٧٢ قائلاً إن النقد خلق وإبداع مثلما نعتبر الأدب أو الفن خلقًا وإبداعًا وأنهما وجهان لعملة واحدة

و«ثمن الحرية» هى أول عمل إبداعى لعلى شلش بل أول ما نشره على الإطلاق. وقد كتب هذه الرواية استجابة لمسابقة كان قد أعلن عنها المجلس الأعلى للفنون والآداب (المجلس الأعلى للثقافة حاليًا) عام ١٩٥٩ لكتابة رواية أو مسرحية عن حملة لويس التاسع ملك فرنسا على مصر - فى سلسلة الحروب الصليبية التى نشبت بين الغرب وشرقنا العربى فى العصور الوسطى - والتى هزم فيها المصريون جيشه وأسر فى معركة المنصورة عام ٦٤٨ هـ/ ١٢٥٠م.

وهناك دائمًا إغراء لمن يكتب روايات تتناول موضوعات البطولة الوطنية، لاسيما من كاتب يعلن أنها أولى محاولاته الروائية - أن ينزلق إلى خطيئة الأسلوب الخطابى. والخطابية فى مثل هذه الأعمال قد لا تأتى من الجمل الإنشائية والكلمات الحماسية، فهذا ما يتنبه إليه أى أديب يعرف الأصول الأولية للعمل القصصى، إنما هى تأتى من تصوير فريق بالخير المطلق، والفريق الآخر بالشر المطلق وبذلك نفتقد العنصر الإنسانى فى الفريقين

على السواء، وتصبح الشخصيات مسطحة مما يفقدها الصدق والإقناع الفنيين. ولعل التزام علي شلش بالخطوط الرئيسية للأحداث التاريخية هو الذى أعانه على اتخاذ هذا الموقف فقد صوَّر حماس المصريين فى الدفاع عن وطنهم واستعدادهم لبذل أرواحهم حتى أن بعضهم قدَّم حياته، وبعضهم قدَّم عضواً من أعضاء جسده، وبعضهم قدّم ثروته لكنه ذكر خيانة البعض عندما دلَّ الجيش المحتل على مخاضة يخوضون منها القناة التى كانت تفصلهم عن مدينة المنصورة، وما نتج عن هذه الخيانة من خسائر فى الأرواح والأموال. كذلك صوَّر المؤلف الفرنسيين فى صورة المعتدين المتهالكين على شهوة الجنس والمال. لكنه حرص على أن يذكر ما ذكرته كتب التاريخ من رفض لويس التاسع وهو فى أسره هدية من سلطان مصر، كما رفض دعوته للطعام معه، وكذلك تسليمه بعض الحصون فى الأراضى المقدسة مقابل إطلاق سراحه . فهذه النظرة الإنسانية التى لا تجعل من العدو شراً خالصاً ولا من الصديق خيراً خالصاً هى التى تقنع القارئ بصدق العمل الفنى وبالتالى تقنعه بما يراه الكاتب من رجحان الشر فى جانب والخير فى جانب، وإلا فإنه يرفض العمل الفنى أساساً.

كذلك حرص علي شلش على تقديم تفسير تنعكس فيه روح القرن العشرين خلال روايته للأحداث التى أدت إلى هزيمة لويس التاسع وأسره فى المنصورة منذ أكثر من سبعة قرون. فقد حرص الكاتب على إبراز الفكرة التى تنتشر فى عصرنا وهى أن الشعوب هى التى تصنع تاريخها. فالشعب المصرى - وليس حكامه المماليك المتنازعون - هم الذين انتزعوا النصر وبحروا الصليبيين الغزاة. كذلك حرص المؤلف على أن يوضح عناصر الوحدة التى صهرت الفواصل الجغرافية والدينية فى بوتقة واحدة لتحقيق النصر، فشرف الدين بن الشيخ المناديلى صاحب المنسج فى دمياط متزوج من سورية وشقيقها شجاع الدين خطيب فاطمة أخت شرف الدين كما نلمس الحرص على التفرقة بين الغزاة الصليبيين وأقباط مصر الذين شاركوا فى مقاومة الغزو الصليبى، واستنكروا أن يكون غزوهم هذا من الدين فى شىء بل إن منهم من استشهد فى المعركة.

وإذا كان يمكن القول إن رواية «ثمن الحرية» عمل موضوعى خالص، بمعنى أن الذات تكاد تستبعد منه تماماً، فإن «عزف منفرد» الرواية الثانية والأخيرة لعلي شلش على النقيض من ذلك تماماً، بحيث يمكن القول إنها رواية تماست مع السيرة الذاتية، أو العكس سيرة ذاتية تماست مع القالب الروائى . فالرواية مونولوج طويل - أو كما جاء عنوانها الرقيق «عزف منفرد» - متصل الأحداث، ربما لم تتجاوز فيه الرحلة فى المكان الأربع والعشرين ساعة، بينما تمتد الرحلة إلى الداخل حتى سنوات الطفولة مما يذكرنا بقصة «العودة إلى فونتامارا» للكاتب الإيطالى «أجناسيو سيللونى». فابن الريف كان قد غادر قريته منذ عشر سنوات، ثم عاد إليها وقد ازدحم وجدانه بذكريات قريته مضافاً إليها ثقافة المدينة التى عاد منها ملاحظاً ومسجلاً ما وقع لقريته من تطور حرص الراوى ألا يضفى عليه لا صفة الخير ولا صفة الشر، تاركاً لقارئه الإجابة على هذا التساؤل بل جاعلاً هذا التساؤل عسير الإجابة.

أول ما يلاحظه الراوى - ولا أقول يصدمه فهو يتقبل الوقائع بروح أقرب إلى الموضوعية وبلا دهشة، ربما لأن

لديه فكرة مسبقة عن الريف الذى نشأ فيه ـ أقول إن أول ما يلاحظه هو المقارنة بين إيقاع المدينة السريع وإيقاع ريفنا البطىء، وكان وصوله فى القطار البطىء بدلاً من السريع الذى فاته هو مدخله إلى هذا العالم الذى لا حرص فيه على الزمن، وإن كان الراوى لا يتحمس لسرعة الإيقاع الذى تتميز به المدينة بل يكاد يسخر منه لأنها سرعة حتى فى اداء الصلاة كما هى فى تحرير الشيكات وتأليف الكتب

العام ١٩٦٢ والشهر يناير وما يتميز به من برودة، والساعة الثانية عشرًا ظهرًا. والراوى يتنقل بنا طوال روايته ما بين عالميه الخارجى والداخلى، فهو يقدم لنا حركته فى العالم الخارجى التى تمثل حاضره وحركته فى المكان ثم يعود بنا إلى عالمه الداخلى الذى يمثل لنا ذكرياته وماضيه، نحن فى مقارنة مستمرة بين الحاضر والماضى

الراوى فى السابعة والعشرين والمؤلف فى السابعة والعشرين فهما يتوحدان، من هنا تتسلل السيرة الذاتية إلى العمل الروائى ويلتقيان فى أكثر من تماس: الراوى فى قلبه قصة حب، وفى جيبه مفكرة صغيرة يكتب فيها الشعر وإن كان عمله صحفيًا . فى العام الماضى مات أبوه، وقد أتى يومها راوينا إلى القرية لحضور جنازة والده وإن كان قد وصل بعد أن تمت طقوس الدفن، لكنه وبسبب الظروف التى أحاطت بتلك الزيارة المفاجئة العاجلة كأنه لم ير القرية، ولما كان والده قد ترك له قطعة أرض فقد أقبل اليوم لبيعها لكن هناك حالة واحدة تضطر أعمامه ـ الذين يزرعون هذه الأرض ـ إلى بيعها: هو زواجه. غير أنه يتحرج من ذكر حبيبته زاهية فيكذب عندما يسألونه قائلاً : إنه لا يعتزم الزواج. ولا يستطيع التراجع عما قال، فيعود من حيث أتى دون أن يحقق هدفه.

ولغة الرواية أقرب إلى اللغة السينمائية حيث اللقطات القصيرة المتتابعة وتداخل الماضى والحاضر، وانعكاس ذلك كله على الحالة النفسية، حتى إن البطل يعلن فى نهاية مونولوجه قائلاً: كانت ذاكرتى هى الشخصية الرئيسية فى يومى وليلتى. فالصورة هى المفرد الأساسى فى لغة هذا العمل القصصى: فجاة نبح كلب وطارت دجاجة وانفتحت بوابة البيت ودخل.. نعم.. هو سمير (على شلش، الأعمال الكاملة عزف منفرد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤، ص ١٨١) ويتحدث عن أبيه فيقول: كان المال يجرى فى يديه أسرع من سيارته ومن هذا القطار (قطار الدلتا) على الأقل. وفى غمضة عين طار أبى بالمال فى بورصة عقود القطن ثم هبط وحده بغير مال . وبقى على الأرض مكسور الجناح حتى مات (المرجع السابق ص ١٤٤).

أما الحوار فهو جمل قصيرة متلاحقة، كأنها طلقات سريعة . فهو عندما يعود بذاكرته إلى حبيبته زاهية يتذكر حواراً معها:

ـ ماذا سنفعل بثمن الأرض؟

ـ خمنى

ـ نصعد إلى القمر

ـ ثم ننزل إلى الأرض

ـ بعد أن ينتهى ثمن الأرض ها .. ها .. ها ..

- لن ينتهي أى شيء، سنظل على الأرض ليظللنا القمر.. يبدو أننى سأكتب قصيدة

- لا تنس سلامى إلى عمتك

- حتى لو كانت لا تعرفك؟

- عرّفها

- ليس الآن

- حتى لو جئت معك؟

- ليتك تفعلين

- وماذا تقول لهم عنى؟

- أقول حبيبتى (المرجع السابق ص ١٤٦).

وسنجد فى مجموعتيه القصصيتين اللتين كتبهما على شلش فى فترة تالية وفى ظروف مختلفة تمامًا ما استوحاه من هذه الراوية سواء فى الشكل من ناحية طابع الاعتراف والسيرة الذاتية واستخدام ضمير المتكلم تحقيقًا لذلك، لاسيما فى قصته القصيرة الطويلة «عزيزتى الحقيقة» التى جعلها عنوانًا لإحدى المجموعتين حتى أن بطلها أو كاتبها يوقع فى نهاية رسالته بالحرفين: ص .ح وهما الحرفان الأولان من صلاح حمزة بطل روايته «عزف منفرد». أو من ناحية الموضوع على نحو مانجد فى قصتى «صندوق جدتى» و«الدكتور الألمانى» من نفس المجموعة. أو من حيث الشخصيات حيث أن معظمها على نحو ما جاء فى قصة «مراهقة» من مجموعة «حب على الطريقة القصصية»: شاب لم يتخط بعد سن الزواج التقليدية توفى والده، نجد هذا البطل فى رواية «عزف منفرد»، وقصة «عزيزتى الحقيقة» وعديد من القصص القصيرة الأخرى لهذا فلا عجب أن تدور علاقات هذا البطل فى محاور ثلاثة رئيسية: حب رومانسى أو ما هو ضده أى علاقة جنسية عابرة مع إحدى فتيات الليل أو خطوبة أى علاقة اجتماعية رسمية تمهد لما بعدها. كذلك من الشخصيات المشتركة شخصية الأم، فهى فى «عزف منفرد» تلك الأم المصرية التى تعيش دائمًا فى قلق على ابنها، فتتابعه دائمًا بلا نهاية (المرجع السابق، ص ١٩٦): لا تفعل هذا، لا تذهب إلى هناك وإلا خطفوك، لا تأكل من هذا الطعام.. نجدها تبعث من جديد فى قصة «أم وكعك وسهر» من مجموعة «عزيزتى الحقيقة»، إنها ما تزال أم هذا الشاب الذى أصبح مسئولاً عنها وعن الأسرة بعد وفاة أبيه، وهو يعلن ذلك صراحة بقوله: حقًا إننى اكبر أولادها، وفى سن الزواج أيضًا لكننى اعتبرت نفسى متزوجًا بعد وفاة والدى (المرجع السابق، ص ٢٩٦) فى هذه القصة الرائعة تسهر الأم لعمل كعك العيد حرصًا منها على إسعاد ابنائها بهذه المناسبة.

والراوى أحيانًا ما يكون بطل القصة على نحو ما فى رواية «عزف منفرد» وقصة «عزيزتى الحقيقة»، وأحيانًا ما يكون شخصية ثانوية مشاركًا فى الأحداث، وأحيانًا ثالثة يكون مجرد شاهد على الأحداث.

أما الأسلوب فهو دائمًا واضح سلس، لم يشذ عن ذلك إلا فى قليل جداً من القصص مثل قصة «طفلة» من مجموعة «حب على الطريقة القصصية»، وقصة «الحرب» من مجوعة «عزيزتى الحقيقة» حيث أسقطت حروف العطف وأسماء الوصل وأصبحت الجمل قصيرة متتابعة.

كذلك فإن التنقل بين الزمنين الحاضر والماضى، هو طابع يكاد يكون عامًا فى قصص على شلش، الحاضر يمثل المكان والماضى يمثل الذكريات.

ولعل قصة «عزيزتى الحقيقة» هى درة قصصه القصيرة ويمكن اعتبارها جزءًا ثانيًا لسيرته الذاتية الروائية التى بدأها فى «عزفه المنفرد». وإذا كان مسرح أحداث عزف منفرد. هو القرية، فإننا ننتقل فى «عزيزتى الحقيقة» ليكون مسرح الأحداث هو السجن وهو مسرح لم يأت من فراغ بل من تجربة أليمة قاسية عاشها على شلش لكنه استطاع بما أوتى من مقاومة وصبر وجَلَد أن يستثمرها فى عمل من أبدع أعماله، ويزداد إعجابنا حين نعرف أنه كتبها وهو فى السجن مما يعنى أنه استطاع أن يحتشد لها فى سبيل أن يخرج لنا عمله الشجاع فى هذا الشكل الأدبى الناضج، ويقول «الحقيقة» رغم ما يحيط به من ظروف تريده أن يعلن حقيقة أخرى.

ونحن نعرف من مقال لخيرى شلبى نشره فى مجلة الإذاعة والتليفزيون بمناسبة وفاة على شلش أنه سُمح له فى الفترة الأخيرة من اعتقاله أن يمارس عمله الثقافى للإنفاق على أسرته، فقام باقتطاع ركن ضئيل من زنزانته فصله عنها بستارة كالحة وجىء له بمنضدة قصيرة القامة، وأباجورة وراح يسهر الليل كله - بينما الجميع نيام - ليكتب ويترجم وقد حفل هذا الركن الحميم برزم الورق والأقلام والقواميس. فقد ترجم أيضًا فى المعتقل أول كتبه المترجمة «سبعة أدباء من إفريقيا» لجيرالد مور.

والمفارقة التى وضع على شلش يده أو قلمه عليها فى قصته «عزيزتى الحقيقة»، أن الآخرين يطلبون حقيقة غير الحقيقة التى لا يعرف هو غيرها، مما يذكرنا بقصص ومسرحيات الأديب الإيطالى لويجى بيراندلّو. والطريف فى القصة أن البطل اضّطر أن يستخدم مواهبه وخبراته الإبداعية فى تلفيق قصة متكاملة - فهكذا تبدو الحقيقة لأنهم إذا اكتشفوا تناقضها ادركوا تلفيقها ليبدأ التعذيب من حيث انتهى سعيًا من جديد وراء ضحية اسمها الحقيقة. يقول الراوى «أجهدت ذكائى وثقافتى وخبرتى القصصية حتى أخرجت لهم قصة تحتمل التصديق» (المرجع السابق ص ٣٩٠).

ثم يدين هؤلاء الذين يتوهمون أنهم بوسائلهم هذه يستخرجون الحقيقة فلا يستخرجون إلا عكسها، ويتهمهم بالعجز والذعر قائلاً: هاهم يتنكرون لما أتاحه لهم العلم والتقدم ويكتفون بأقدم وسيلة عرفها الإنسان لإظهارك (أى الحقيقة) والتحرى عنك، ويقارن نفسه بجاليليو الذى وجد نفسه ذات يوم فى موقف مشابه، ولأن جاليليو لم يكن فى شجاعة سقراط فقد أنكر أمام قضاته الحقيقة التى عرفها، غير أنه بعد أن غادر القاعة همس لتلميذه: لكن الأرض تدور. كذلك فعل بطلنا فحين عاودوا سؤاله اعترف بأنه لفق قصة المؤامرة اتقاء للضرب والتعذيب، وأن الحقيقة «فى الإقرار الأول الذى كتبته قبل أن تجيئوا بى إلى هنا» ويحرص على شلش أن يسجل هذه المفارقة الأخرى على لسان الراوى حين يقول: إنهم يعرفون أننى مناصر للنظام (المرجع السابق، ص ٣٩٦). وحين لا يعرف نظام من الأنظمة أنصاره من أعدائه فقد نخرت فيه سوسة الانهيار. أما المفارقة الثالثة

فى ضفيرة لا معقولية الحدث كله أن الرواى يعلن فى نهاية رسالته أن الشخص العربى المتهم بالخيانة والتجسس، و أن بطلنا على صلة تآمرية به، هى سبب اعتقاله وتعذيبه، «هذا الرجل اللغز حى يرزق، يذهب إلى مكتبه كل صباح كأن شيئًا لم يكن، وكأننا جميعًا جئنا لحساب رجل آخر سواه» (المرجع السابق، ص ٢٩٨).

فبطلنا هذا إذن هو البطل الضد، أى ليس ذلك البطل العملاق الذى يتحمل العذاب ويصمد فى سبيل مبادئه، هو لم تكن له أصلاً قضية يكافح فى سبيلها واعتُقل بسببها، بل هو إنسان عادى لا يتحمل التعذيب فى سبيل شىء لم يقترفه، فنسمعه يقول للحقيقة «لعلك - وهذا هو الأهم - تسحبين منى الترخيص الذى منحتنى إياه للاتصال بك حتى أريح وأستريح»

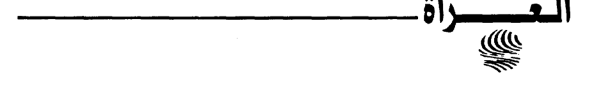
وكان على شلش قد عرض لتعذيب الشيخ المناديلى صاحب ورشة النسيج على يد الفرنسيين الذين كانوا قد احتلوا رشيد وأخذوا الشيخ رهينة، فتعرض للإهانة والركل. كان ذلك فى رواية «ثمن الحرية» التى كتبها عام ١٩٥٩، وبعدها بعشر سنوات تقريبًا فى عام ١٩٦٨ يكتب عن تعذيب بطل آخر، لكن بعد أن كان الكاتب قد مَرَّ هو نفسه بالتجربة نفسها، لم تَعُد مجرد إشارة عابرة كما كانت فى رواية «ثمن الحرية»، بل أصبحت محور القصة كلها، وازدادت المسافة قربًا بينها وبين وجدان القارئ ربما بسبب المعاصرة، وربما بسبب ثرائها بالتفاصيل الدقيقة، وبهذه التساؤلات التى تثيرها وتترك للقارئ الإجابة عليها.

وفيما عدا رواية «ثمن الحرية» التى تتمحور حول ما عُرف فى التاريخ باسم معركة المنصورة، فإن قصص على شلش تخلو من العنف الذى يبلغ حد سفك الدماء. ولعل أقصى وأقسى عنف هو الذى واجهه بطل «عزيزتى الحقيقة»، ومع ذلك فإن قارئها يشعر أنه حتى هذه القصة - إذا صح القول - تسيطر على أعصابها، أى أن الراوى رغم أنه يقص قصته إلا انه كأنما يرويها عن شخص آخر ولا عجب فقد عاش على شلش كالنسيم وكان رحيله أيضًا كالنسيم محققًا بذلك ماقاله على لسان أحد أبطال قصصه: الشىء الوحيد المضمون فى هذه الحياة هو الموت (الأعمال الكاملة جزء ١ ص ٤٦٢).



سعيد الكفراوى

العراة



عندما ولجتُ من باب حجرة المستشفى نصف المضاءة، وجدته ملقى على السرير معطوباً. تلاقتْ عينانا فى لمحة من نظر جعلته يشيح عنى ويخفض جفنيه.

خطوتُ ناحيته، وقبلت جبهته وقلت له: «لم أعرف إلا من ساعات ». عاد ينظر إلىّ نظرة طويلة ولم يجب. كان صامتا يعكس وجهه حزنه، وقلة حيلته، وخفت أن يكون قد فقد النطق. قلت:

ـ شدة وتزول.

عاد ينظر تجاهى ولم ينبس بحرف. وبدا عليه كمن يحاول أن يتذكر شيئا ضاع منه، وراح يمسح جبهته بيده اليمنى السليمة، ويشد بها جلد رقبته الذى تهدل، ثم شرد وظل يتأمل الصورة على الحائط، ثم عاد وزفر زفرة عميقة أعقبها برسم ابتسامة ساخرة ومريرة.

سحبتُ كرسيا وجلستُ بالقرب من رأسه.

ـ سوف تنصلح الأحوال.

قلتها ولذت بالصمت. شد الملاءة التى تغطيه وأحكمها على بدنه. شعرت كأن الله قد تسرب إلى أعضائى، وكأننى أحمل مصيبته، وجعلتُ أفكر فى ذلك الجو الخانق، وحالة الرطوبة الشديدة التى تحاصر المستشفى.

تأملتُ النيل الذى كان يطل من النافذة، وثمة مراكب راحلة، وجزيرة طافية موشومة بزراعات موسمية تنتظر حصادها، تناوشها بعض الطيور البيضاء، تطلق أصواتا تشبه الصراخ، ودخان مصانع الطوب يعلو إلى السماء فى ستائر خفيفة مسودة.

قال لى من غير أن يواجهنى:

ـ تأخرت.

فوجئت بصوته يخرج واهنا، حينئذ شعّت بداخلى لحظة فرح، قلتُ بصوت مرتفع قليلا:

ـ كنتُ مسافرا.. قالوا لى لما رجعت.

رأيته يحاول سحب جسده حتى ظهر السرير. نهضتُ لأساعده لكنه رفض واستكان مكانه ترمش عيناه برفات سريعة.

انفطر قلبى، وهربتُ من كلمات العزاء، وتذكرتُ من غير إرادة منى ذكريات قديمة، ولم أستطع أن أدفع عن راسى ذلك اليوم المطير الذى صحبنى فيه إلى قريته، وكنا نسير على جسر نهر صغير وسط الغيطان، وكان يسبقنى بخطواته الواسعة، الرجولية فاردا ذراعيه مستقبلا الزخات، متكلما عن ذلك الشيخ العجوز الموحش الذى قابلنا خارج العمار و كأنه حارس الموت، وعندما وقفتُ أتأماه صاح فى: كما تعرف، أنا وأنت ريفيان مثل حزمة من الخس، أما هذا فلا يبدو عنده الباطن مثل الظاهر، إنه ينتمى لهذا المكان الذى سوف يُدفن فيه. سار خطوات ثم جاءنى صوته: «سأنتهى من كتابى عنه قريبا». وسّع من خطوه وسار تجاه البلد تجلجل ضحكته كالجرس، وأتذكر أننى سمعته يقول لى: «الحياة من أمامنا يا رجل».

برد النهار فجأة، وشعرتُ به فى عظامى، وهبتْ على الحجرة رائحة دواء نفاذة، وكان بمقدورى سماع عربات تنقل المرضى وتدرج على الممر الطويل تصحبها سعلات واهنة. كانت لمعة الضوء النافذة من أعلى الشباك إلى بؤبؤ عينيه تبدو بغير جلال، ورحتُ أتذكر لونهما العسلى الرائق وذلك الوهج الذى كان يشع منهما عندما كان يتأملنى وهو يستمع إلىّ، ثم ينفجر من الضحك بصوت الجرس. سمعته يهتف بى:

ـ ما الذى سوف أفعله الآن؟

حاولتُ أن أتسلل إلى روحه، لكنه كان يهرب منّى إلى ذلك الأسى على نفسه، وكان مشغولا تتفاقم حالته، وأنه فى كل الأحوال لم يستطع أن يستوعب تلك الضربة التى لم يكن ينتظرها. قال:

ـ أنت تعرف. كنت أسعى أن تكون الأمور غير ما انتهت إليه.

ـ كلنا حاولنا، ولسوف تنصلح الأحوال.

ـ لكننى أنا الذى دفعتُ ثمنا فادحا.

صمتنا لحظة، ثم وضعتُ كفى فوق كفه وقلت:

ـ شدة وتهون.

أزاح يدى عن كفه، وحرك يده السليمة وأمسك بها يده الميتة، وظل يحرك بها أصابعه، وشرد بعيدا ثم قال:

- إن ما يضيع منك فى آخر الأمر هو حياتك... تصور!!.

بدأتُ أشعر بطعم دخان حريق مصانع الطوب فى فمى، ورائحة دواء المستشفى تفوح من الأركان. وعدتُ مرة أخرى للصمت وعدم الكلام، فيما راح يحادث نفسه:

-أنا فى وضع لا أتمنى لأحد أن يكون فيه.

مسح جبهته بيده السليمة ثم نظر تجاهى بنظرة عدائية وقال بصوت مرتفع قليلا:

- لماذا أنا بالذات؟.. الآن لا يمكن الاعتماد على أحد.

- الدنيا بخير وماتزال صالحة للعيش.

وصلتْ إليه كلماتى مجانية وفارغة، تصدر عن رجل يستطيع أن يغادره الآن ويذهب على رجليه إلى داره، وبالرغم من أننى كنت أقولها صادقا إلا أنها بدت ككلمات العزاء فى مآتم الأرياف.

كانت الحجرة ضيقة ومدهونة بلون سماوى، بها سرير سفرى من الحديد، بجواره كومودينو من الصاج الرمادى، ومنضدة عليها تليفزيون ١٤ بوصة بالألوان، وستارة على النافذة زرقاء يسقط من أعلاها ضوء مسائى شاحب، وصورة على الجدار لإكليل من الزهور داخل طبيعة صامتة. قال لى:

- افتح التليفزيون.

ضغطتُ مفتاح التشغيل فانبثقت الصور على الشاشة الصغيرة، فى الوقت الذى صعدت فيه موسيقى كنسية تصاحبها أصوات إنشاد لكورس خفى من النساء. كان الفيلم أبيض و أسود من طراز الأربعينيات العتيق، يتجلى مشهده داخل كادر متحرك على زقاق قديم، مقامة على جانبيه بعض المنازل التى تشبه بيوت العصور الوسطى، والتى تنتهى بأبراج عالية وقد نصب فوقها صلبان من الحديد الأسود المشغول، تحمل جسد المسيح ساعة صرخته التى أطلقها «لماذا تركتنى؟»، وكانت مياه جوفية تنبع من بئر وتشق لها مساراً عبر الزقاق، وكانت صور لأغراب يضحكون بأشداق واسعة، ويجوسون فى المكان.

انزعج، وقال لى:

- اقفل.

حاول إزاحة الملاءة التى تلف جسده. هممتُ لأساعده واقتربت من نصفه السفلى الملفوف بإحكام، لحظتها هاجمتنى رائحة نفاذة كرائحة الأمونياء تنبعث من منامته. التفتُ إليه فهرب منى، ولما لم يعد فى مقدوره تحاشى نظرتى ثبت وجهه فى الجدار ولم يعد ينظر إلىّ.

احسست بمدى أمله، وأنه فى تلك اللحظة أكثر الناس انكسارا، ولم أعرف لماذا شعرتُ كأننا - أنا وهو - نجوس عبر حلم يشبه المتاهة ثم نعود مرة أخرى إلى ذلك المكان الذى يقطن فيه الرجل حارس الموت.

تنبهتُ لما يجب عمله، ونهضتُ وأغلقتُ باب الحجرة، وفتحت الدولاب الخشبى. كانت ملابسه النظيفة مرتبة على أحد الرفوف تنبعث منها رائحة كرات العث. حملتُ غياره ووضعته على السرير، وعدتُ إليه وحملته من إبطيه وأسندته إلى صدرى، وسمعتُ نوابض السرير تهتز، وكان راسه ساقطا على كتفى. كان مستسلما إلى آخر حدود ضعفه، خلعتُ منامته التى يرتديها على عُريه، وتجردت من ملابسى انا أيضا، وسمعتُ على البعد صوت الطيور على الماء، وصخب السيارات على الكورنيش، ورأيت ستائر الدخان تصعد إلى السماء.

نحن عاريان تماما، كأننا لحظة ميلادنا القديمة، التى ولت، والتى نحاول عبرها الهروب من موت مؤكد.

حملته على صدرى مثل طفل بلا حيلة، مستسلماً إلى حد احتباس صرخة الألم فى صدره، وتقدمنا باتجاه البانيو، نخطو على بلاط الغرفة من غير بهجة، عاريين يجوسان فى مشهد من عرى ينتهى للماء ومحاولة دفع الموت المحاصر. أنزلته فى الحوض من غير احتفال، وعدتُ أتذكر ما كان يحكيه لى عن أبيه، الذى كان يراه آخر أيامه لا يكف عن البكاء ومحادثة الميتين، وكان ينهض من النوم باحثا عنه فيجده وقد شرد فى دروب القرية القديمة ينادى على الراحلين قبل أذان الفجر. سمعته يهتف لنفسه:

- كأننى أنتظر منيتى.

وازنتُ الماء ساخنا وباردا، وحولت ماء الصنبور إلى الدش فانفرط على بدنه فشهق. ثم عدتُ وحولّت ماء الدش إلى الصنبور، وباشرتُ دعك جسمه بقطعة الإسفنج والصابونة المعطرة. كان مستندا لحاجز الحوض كغريق، وعندما انتهيت تأملته وأنا أقف أمامه. كان نظيفا ومضيئا والماء يتسرب من بدنه، وراسه مستندة إلى ظهر الحوض باستسلام مريع.

فجأة، عبس وجهه واغتم، وانسحب لونه حتى شحب، بعدها انفجر فى ضحك متواتر، يجلجل فى الحجرة بوحشية، يضرب الحوض بيده ويتمتم بكلمات لا أفهمها.

تركته حتى انتهت موجة الضحك فألبسته ملابسه بعد أن جففت له بدنه وارتديت ملابسى. أنهضته وحملته مرة أخرى، وعندما كنا قرابة السرير سمعته يحادث نفسه: «هذا شىء لا يمكن أن يرضى عنه الله». أراد أن يخطو وحده إلا أنه سقط على صدرى فرفعته من وسطه وأنمته على الفراش، مشطتُ له شعره وعطّرته بالكولونيا التى يحبها، وجلست أمامه على السرير صامتاً، قلت:

- كوب عصير؟

رفض، وظل يحدجنى طوال الوقت بنظرة عداء نافذة. قلت فى نفسى: «هو يحتاج إلى الحظه». واصل النظر إلىّ مما جعلنى ارتبك، وانشغلُ بحالة الصمت التى تسود المكان.

لما ساد التوتر رغبت فى الانصراف، وأردتُ ان اخبره: أننى سوف أعوده فى الصباح، إلا أننى فوجئت به وقد رفع يده اليمنى السليمة وهوى بها على وجهى فى صفعة مدوية انفجرت فى صمت المكان.

دهشتُ من تصرفه وانا أقاوم ألما يدوى فى راسى.

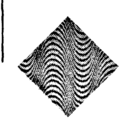
شحب لونه، وبدا لى كأننى اواجه رجلا يموت، ثم ر أيته يدير راسه ناحية الحائط لينفصل عنى تماما.

كان الجو خانقا وقد فرغ النهار، وكانت حمرة المساء تعلو شجر الشاطئ، وسرعان ما اختفت الطيور فى رحاب الظلام الوشيك.

كنتُ أعرف أن خنقة الحر سوف تستمر، وسوف تزداد كثافة حتى يأتى الخريف، وربما الشتاء ايضا.



محمد الخالدى



قصائد من ديوان التباريح

آخر العشاق

يتلفّع كلّ مساءٍ
أحزانَ العشاقِ جميعاً
يغشى الحاناتِ ويَروي
لسُكارى الحيّ هَوَاهُ:
أحبَّ نساءً كثراً
لكنّ امرأةً واحدةً ملأتْ كلّ لياليهِ
هامَ بها فاخترقتْ فيهِ
كانتْ كلَّ مباهجهِ
كانتْ كلَّ مغانيهِ

يأتيها فتَفيضُ عليهِ سَنًى، تُنسيهِ
بعضَ مواجِعِهِ عَنَتَ الشعرِ
وهَمّاً يُضنيه
يتلفّعُ كلَّ مساءٍ حزنَ لياليهِ
وكَكُلِّ العشاقِ يحِنُّ فيذكرُ ماضيهِ
نأى

يحفرُ العَرَقُ المرُّ جرْحاً
والمقامُ العراقيُّ جرحاً
تحفرُ السنواتُ أخاديد في الوجهِ
مُوغِلَةً
يَهْرَمُ الزمنُ الغضُّ
والشعرُ
والليلُ
يَنأى الأحبّةُ، تَنأى البلادُ
بين حُزنيَ ووجهك هذا المدَادُ
وهذا السُهادُ

تقاسيم على العود لمحمد القصبجي:

ما بال ليلى كلّه وَلَهٌ
ما بالُها النّجماتُ تتّقِدُ
عَبقٌ وأطيافٌ مجنّحَةٌ
ومواسم من حبنا جُدُدُ
الشرقُ كلُّ الشرقِ مؤتلِقاً
يأتي، فتهفو الروحُ والجسدُ
هذي الغيومُ تشيلُ بي فأرى
دارَ الأحبّة - كَمْ أنا وَجِدُ
طُفْ بالدّيار وغنني طَرباً:
ذهبَ الزمانُ وعهده الرّغِدُ
ما بالُ ليلى كلّهُ وَلَهٌ
ما بالُها النجماتُ تتّقِدُ
أغمَامةٌ بيضاءَ أمْ نغماً
سَكبَ المدى فانداحَ بي أبدُ
شرَدَ المقامُ فليْلَتي سَفَرٌ
بين الغيوم وأنجُمٌ سُعُدُ
أهفو إذا ناحَ النوى لهفاً
من حُرقتي ويُذيبني الرّصدُ

قلْ للأحبة لم أزلْ عَمِداً
مُذْ ودّعوا يَنتَابني السُّهدُ

وادى العقيق

سال وادى العقيقِ
ألقاً ولَحيْنَا
ما لِوَادىَ العقيقِ
خَفّة شوقاً إليْنا
- أتراه تذكر عشاقه، ومشيْنا
لملاقاته بيْن باكٍ
ومنتَحبٍ فى الدموع غريقِ
- إننا قد أتيْنا
زمراً وفرادى أتيْنا
لنحبّيكَ نُحيى لياليكَ... ثم ارتميْنا
نقبلُ جرعاءَهُ ونُعفّر بالرمل أوْجهَنَا
فبكى وبكيْنا
ورَوَى حزنه وروينا
شوقَنا، أين صرْنا؟ كيف افترقْنا؟
وأرَقْنا

دمعَنا وأرِقنا
ليلةً
وعلى جمرة من هوانا احترقنا
وحملناه فينا
ألقًا نستدِلُ به وحَنينا
نحنُ كنّا به آخر العاشِقينا

في الحانة القديمة

سألتُ النادِلَ المخمورَ:
ما لِلْحانِ أقفرَ؟ أينَ ولى الشَّرْبُ
والسُمّارُ أين الصحبُ؟
أين تَنَهدُ العشاقِ؟ هلْ رحَلُوا؟
وذاتُ الدّلِ؟
أذكُرُ كلما مرّتْ تَنَادَى الشَّرْبُ:
ياللَسَحْرِ! ثم توَسَّدوا أحزانَهم كَمَداً...
فافرغَ كأسهُ وبكى:
مضَى ذاكَ الزمانُ وصوِحتْ
أحلامُه. لم يَبقَ إلاّ ذكرُهمْ

هل جئتَ تسألُ عنهمو
أم جئتَ تنكأ جُرحيَ النّاغِرْ؟؟
هَمَتْ عيني
أنا كانتْ هوَاي وكنتْ بحبِها الشاعرْ
السَنَا آخرَ العشاقِ فلْنَشْرَبْ
وأوقدنَا الشموعَ البيضَ، بتنا ليلَنا نَنْحَبْ
أنا والنادلُ المخمورُ والنجمُ الذي يَشْحَبْ

تونس



ت: مجدى عبد الحافظ

مقدمة فى الفن*

ينطوى تعبير الفن فى استخداماته الدارجة على غموض يعود لتاريخ اللفظ نفسه، والذى نجده متداخلاً لحد كبير مع موضوعات أخرى، فمثلاً حين نقول: «فن أن تكون جدًا»، أو «فن الطبخ» نتساءل هنا إذا ما كان بينهما شيء مشترك مع ما تقوم به معاهد الفنون الجميلة، فكونسرفتوار الفنون والمهن (كلية الفنون التطبيقية لدينا) تعمل على تخريج مهندسين، لا فنانين. يمكننا هنا إذن التمييز بين معنى عام للفن ومعنى خاص له أكثر انفتاحًا.

ولكى يدخل المُنتج دائرة معنى الفن ينبغى ألا يخرج مباشرة من الطبيعة، وأن يتوقف وجوده على المهارة الإنسانية، خاصة إذا ما كانت تلك المهارة قد اعتمدت على التفكير.

كان لمؤلفى كتاب «المرسى الملكى»[1] عنوانًا فرعيًا آخر لكتابهم هو «فن التفكير»، وكانوا يفسرون لنا ذلك على النحو التالى: «فى الحقيقة كان يمكن للإنسان القول «فن التفكير السليم»، ولكن هذه المحصلة لم تكن ضرورية، باعتبارها مطبوعة لحد كبير بكلمة الفن التى عنى بذاتها عمل شيء ما بدقة [...] ولهذا السبب اكتفينا بقول فن الرسم، وفن الحساب، لأننا افترضنا بأننا لسنا فى حاجة للفن لكى نرسم بشكل سيئ أو نحسب بشكل سيئ». ويطلق مؤلفونا هنا على هذا، تعبير «منهج»، بينما يطلق عليه البعض الآخر تعبيرات مثل: تأمل، أو موهبة، أو حكم. من هنا فإن حقل دراستنا يمكنه أن يتحدد لمرة واحدة حينما نقول: أن ممارسة ما ذات مهارة ليست فنًا إلا إذا انتجت عملاً فنيًا، مهما كانت طبيعة هذا العمل الفنى سواء ساعة حائط، أو لوحة أو آلة، أو حتى نثرًا أو شعرًا...

* مقدمة فى موضوع «الفن» من كتاب:
Philosophie, en collaboration Hatir, Paris, 1995.

المهارة والفن والتقنية:

لكى نذهب بعيدًا بتحليلنا، ينبغى العودة للمصادر اليونانية الغربية. فكلمة "Techné" تعنى مهنة، وفنًا، ومهارة عمل شىء ما، كما تعنى أيضًا منهجًا وحيلة. والمصطلح اللاتينى المقابل هو ARS. والمعروف أن تعبيرات الحياة الثقافية فى الغرب كانت تقدم كلها باللغة اللاتينية، ثم تغير الأمر وقُدمت (فى فرنسا) بلغة فرنسية قريبة جدًا من اللاتينية. إلا أن اللغة الفرنسية منذ عصر النهضة قد عادت إلى التراث اليونانى واللغة اليونانية تستعير منها عن طيب خاطر. ولهذا فاللغة الفرنسية اليوم تستحوذ على مجموعتين من الكلمات للتعبير عن موضوعنا: فن، وفنان، وفنية من جهة، وتقنية وتقنى من جهة أخرى.

هذا وقد دعت الحاجة إلى تقسيم المجال الواسع للفنون، فنميز أولاً الفنون الحرة [الرسم والنحت] (وهى تلك الفنون التى اعتبروها جديرة بأن تستحق أن تحظى بشغل وقت فراغ رجل حر)، وسميت فيما بعد بالفنون الجميلة [العمارة، وفن الديكور، والحفر، والموسيقى، والرسم والنحت]، ومن جهة أخرى الفنون الميكانيكية [أى التقنيات التى تشمل على عمل يدوى].

هذا وقد ظهر مصطلح «تقنية» فى نهاية القرن الثامن عشر أولاً لتعيين الفرق المادية والتى تتدخل فى فن ما، بينما يدل المصطلح اليوم على كل طرق الفعل والإنتاج، إلا أنه أيضًا يُدلل به على الطرق التى تطبق معرفة علمية، والتى عن طريقها يلتقى التعليم النظرى بالعملى. بينما يُفهم من مصطلح «فن» على أنه مُحدد للفنون الجميلة، ولا ينطبق على المهارات الأخرى إلا داخل تعبيرات مسكوكة تحتفظ بداخلها بالمعنى القديم.

أما فيما يتعلق بمصطلح علم الجمال Esthétique فمشتق من اليونانية Aistéthikos [أى الذى يمكن أن يُدرك بالحواس]، وهو مصطلح يهتم اليوم بنظرية الفن وكل ما يتعلق بالجميل الحسى.

كذلك ينبغى أن يؤخذ بعين الاعتبار ذلك الانفتاح الشديد للنظريات الحديثة فى الفن، حيث إنه فى خلال القرن العشرين قد تغيرت المعايير بحيث أمكننا اعتبار أى شىء مهما كان مفصولاً عن محيطه، مثل مصفاة بسيطة[٢]، أو كرسى عادى، أعمالاً فنية يمكننا عرضها، ومن هنا تجد مكانًا لها فى المتحف.

اين يبدأ واين يتوقف الفن؟:

عندما نحدد التقنية بهدفها النافع وطرقها العقلية واضعين إياها فى معارضة مع الفن، فنحن نحدد مجال الفن دون أن نقول أيضًا ما هو الفن؟. إذا حاول أن يحصى الإنسان بعض الأسئلة النموذجية للعمل الفنى فلا يمكنه إلا ان يُفاجأ بحقيقة هذه الأعمال. هناك ما يدعو إذن للبحث عما إذا كان هناك شىء ما مشترك بين عمل موسيقى، وتصميم رقص إيقاعى، وقصيدة شعرية، ولعمل نحتى. ونتساءل: إذا ما كان سينبغى علينا فتح الدائرة المغلقة للفنون المعترف بها والشائعة لكى نقوم بإدخال أشكال أخرى حديثة من الإبداع: مثل الأغنية والرسوم المتحركة، والإعلانات؟ وأيضًا ماذا ستكون إجاباتنا على هؤلاء المعرضين على مثل هذا التوسع؟

السينما حسبما يرى والتر بنجامان W. Benjamin «تتيح للإبداع حقلاً ضخمًا للفعل غير مشكوك فيه» فهل ستنتمى السينما بهذا العمل الفنى العظيم أو العمل الفنى البسيط من المنتج التجارى العادى؟

حاولنا فى المقاربة الأولى أن نجيب بإن ثمة فنًا عندما يكون هناك إنتاج عمل جميل. قلنا هذا فى المقاربة الأولى لسببين: الأول منهما أن هناك جمالاً خارج الفن، والثانى أن بعض الأشكال الفنية ترفض البحث عن الجميل. سينبغى إذن إعادة طرح السؤال القديم - مع براءة مصطنعة - سؤال سقراط إلى هيبياس فى محاورة أفلاطون التى تحمل اسم هيبياس عندما سأل: «ما هو إذن الجميل؟».

الفن لطيف بذاته:

فى البداية سينبغى التمييز بين الجميل والنافع: فكل ما يُرضى بشكل مباشر أو غير مباشر حاجة معينة سيعتبر نافعًا، إلا أن مصطلح نافع هذا ينطبق على وجه الخصوص على الوسائل غير المباشرة لهذا الرضا مثل المعدات، والماكينات، ومثير الرغبة فى الاستهلاك إلا أنه لا يُسهم أيضًا فى إنتاج الوسائل التى تُرضى هذه الرغبة، فنحن لا نسأل «فى أى شىء يستخدم؟» عندما نكون أمام عمل جميل (سواء أكان لوحة، أو مقطوعة موسيقية)، وللإجابة على هذا السؤال الغريب فإن أى فنان أو أى هاو سيجيب «لن يستخدم فى شىء». إلا أنه من الممكن أن يتصادف أن يكون العمل الفنى ذاته جميلاً ونافعًا فى آن. هذه المصادفة مطلوبة فى الفنون التطبيقية، وفى فن الموبيليا، وفى الملابس وهى تتبدى فى أقصى درجاتها فى فن العمارة. ولعل هذا ما أسماه كانط بالجمال الملتحم Beauté adhérente بمعنى جمال شىء ما خاضع لمعايير أخرى غير الحكم الجمالى، فمثلاً كل صرح مبنى لا ينبغى فقط أن يتماسك، ولكن عليه أيضًا أن يخدم تبعًا للحالة فعليه أن يؤوى سكانًا، أو عائلة، أو إدارة، أو قطيعًا من الماشية أو ماكينات، وإذا ما شغل وظيفة تلك، فهو من هذه الوجهة نافع مهما كان شكله قبيحًا، أو بشعًا، أو حتى مهما يتألم المرء عند رؤيته. من وجهة أخرى فمن الممكن أن يكون أيضًا مصدرًا للإعجاب بصرف النظر عن وظيفته النافعة.

الجمال الحر والجمال الملتحم:

تهتم الحركة المعاصرة التى يُطلق عليها Design بشكل منهجى بهذه الوحدة بين الجميل والنافع، ويمتد اهتمامها هذا حتى يصل للأشياء والأدوات المنزلية. ويطلق كانط تعبير الجمال الحر beauté libre على كل الأعمال غير المصوَّرة، كالموسيقى بدون موضوع والفن التجريدى.. إلخ. والجمال الحر هو الجمال غير الملزم بأى وظيفة خارجية عن الجميل نفسه، وبمعنى أكثر بساطة هو الذى لا يستخدم فى أى شىء. وليس هناك ما يدعو لاعتبار الجمال النافع أفضل من الجمال الحر. فإذا اعتبرنا أن الجمال غير النافع أكثر «نقاءً» لأنه جميل ولا شىء غير ذلك، فالجمال المرتبط بالنافع سيثرى الحياة اليومية.

لعل رجال الحضارات المختلفة قد بحثوا ومنذ عصور بعيدة القدم فى أساليب لتزيين المعدات والأسلحة الخاصة بهم. فقد كان تجميلاً بلا مبرر، بمعنى غير نافع حيث تكمن هنا مرة أخرى، خاصية الجميل فى نقائه، وفى عدم استخدامه وتوظيفه لتأدية منفعة ما.

إلا أن من يرفضون كل مفهوم وظيفى للجمال يضيفون إلى رأيهم هذا أن عالمًا بدون جمال يصبح عالمًا غير محتمل فيبحث البعض منهم عن الجمال فى الطبيعة، والبعض الآخر فيما هو مصطنع بفعل الإنسان،

بينما سيحتقر البعض الآخر نوع معين من الجمال مما يقدره البعض، إلا أن الجميع سيتفقون في النهاية على إعلان رأيهم في أن يضع لحظات على الأقل من الحياة تستوجب وقتًا لنتوقف ونتأمل[3] عمل فني جميل. هذا التناقض الظاهر لهذه المواقف ربما أمكنه إيجاد حلا إذا ما اعتبرنا أن الجميل يلبي حاجة خاصة لدينا، تتميز عن الحاجات البيولوجية ألا وهي حاجة العقل.

هل يعتبر الفن نوعًا من الترف؟

من جهة أخرى يمكن أن يُقرِّب الفن من اللعب. وهذا الطابع غير النافع المختص باللعب في الفن يجعل الناس في بعض الأحيان يعتبرونه نوعًا من الترف. إذا كان جد حقيقي أن العمل الفني مرتبط في الغالب بكرم الأغنياء وتفاخر القادرين. إلا أنه ليس بقل حقيقة أن الناس في مواقف البؤس أيضًا قد وجدوا عزاء أو بداية للتحرر في تعبيرهم الفني عن ضيقهم وشدتهم وعن آمالهم. فنحن نعرف وعلى مر العصور أغاني العبيد وقصائد شعر المنفيين.

إذا سلمنا بهذا فسيتوقف الفن إذن عن أن يصبح لعبة، وعلى الرغم من أهمية الفن إلا أنه يبقى على هامش المصالح، وعلى هامش الفعل الناجح ذي المردودية. وسواء قررنا بأن الفن هو ترف القادرين أو عزاء البؤساء، فيبقى أن الفن في الحالتين هو سمة وعي أدرك لوقت ما أن يضع نفسه خارج إطار الحاجة.

الفن والتقليد:

ليس الفن إذن سطحيًا أو وهميًا. إذا ما انحصر هدف الفن في التقليد[4]، ففي هذه الحالة ستكون الانتقادات التي ساقها أفلاطون في محاورة الجمهورية لها ما يبررها حيث سيصبح الرسام والشاعر هنا مجرد مخادعين ولن يستخدم فنهما في هذه الحالة إلا في الخداع وقلب حقائق الوقائع والمعرفة. إلا أن كلا منا سيعترف اليوم بأن هدف الفن لا يكمن أبدًا في التقليد وإن ما يحدث ليس إلا اقتصار الفن على إعادة الإنتاج، فالفن لا يمكنه الدخول في منافسة ضد الطبيعة، لأنه في هذه الحالة سيبدو أشبه بتلك «الدودة التي تبذل الجهود لكي تتساوى بالفيل».

وعلى العكس يذهب أوسكار وايلد Oscar Wilde لأبعد من ذلك عندما يساند أطروحة أن الطبيعة هي نفسها التي تقلد الفن، فبالفعل رؤيتنا للطبيعة محددة سلفًا بتمثيل ثقافي، بل وأكاديمي أو اتفاقي للأشياء الموجودة في الطبيعة. فوجود امرأة «جميلة» بدينة ليس معناه أن تكون فقط هدفًا للتفكه وجذب الأنظار: فمن الممكن أن تبدو أيضًا في عيون البعض وكأنها رينوار Renoir مجسدًا.

بعيدًا إذن عن الزهو المصطنع، فالفن على وجه الخصوص منطقة غنية بمعاني النشاط الإنساني. وليس هذا لأن الفنان يمتلك نزعة لكشف حقيقة جوهرية، مستقرة فيما بعد الظواهر المحسوسة. إنه على العكس فالظاهر الذي يستقبله الفنان أو يعبر عنه في عمله الفني هو بلاشك أكثر حقيقية، وأكثر جوهرية، لأنه يحمل مغزى أكثر من «الواقع» المحسوس والمبتذل في عالمنا اليومي: حيث أن موقع ما هو حقيقي موجود في العقل وليس في الكون العادي، وهو أخيرا مجرد عن الأشياء البسيطة المحسوسة.

العمل الفنى:

إحتياطى لمعنى لا يمكنه أن ينفذ:

لا يعتبر العمل الفنى احتياطياً للمعنى لكونه غير محدد بوظيفة معينة. إن العمل الفنى يظل دائمًا أكثر غنى عما كنا نعتقد. فعندما تكتشف النظرة النشطة للمتفرج هذا أو ذلك المعنى فليس فقط تبعًا لمعرفته أو لجهله ولكن أيضًا لتخيله وللرغبات السرية التي تنساب أمام العمل وتعتبره أحيانًا معني لم يكن لديه. أما بخصوص المعرفة الجمالية، فليس ثمة تفسير خاطئ، وأيضًا بالنسبةللمتعة التى يحققها العمل الفنى للمتفرج إذ يمكن القول أن كل ما له معنى فهو مرض(*). عندما قدم فرويد تفسيره للمعني الخفي للنشاط الفني كان واعيًا بشكل مسبق بحلول تحليلاته حيث أن تفسير المعطي الفني علي وجه الخصوص ليسا الدافع للتحليل النفسى. علينا أن نعاين أن الفعل الخلاق يظل غامضًا، أو معتمًا، ليس فقط للمفسر ولكن للفنان نفسه: يحمل هذا الغموض لدى بعض الفنانين دلالة إذ أنه يحيلنا إلى القوى الخفية للعقل. تلك اللغة الأسطورية والمجازية التى تتفرع «لربات الفن» أو للآلهة لكى تفسر إشكالية الموهبة. وعندما نستعيد خطاب الشعراء فإن افلاطون يذهب بعيدًا حتى يصل لرفض مصطلح الفن عن اشعارهم (وهو مصطلح يمكن إطلاقه على الأرتيزان أو حتى على العامل) إلا انه لكى يصف نشاطهم الملهم هذا. يرى أن عبقريتهم تلك قدرة متصلة مباشرة بالآلهة.

أعاد الفنانون وجمهورهم عبر العصور هذه المعارضة التي تحدثنا عنها للعبقرية المستوحاة للارتيزان المثابر لكي يتعجبوا أو يندهشوا، بل وأحيانًا ليرتعدوا بسبب ما يقوم به الفنانون مع عدم معرفتهم - أنفسهم بما يفعلونه: مما يقود إلى فكرة أن الإبداع سيكتمل فى داخلهم... بدونهم! إنها قدرة شيطانية تقود الفنان، وهى القوة الخفية التى أملت على موزارت أوبراه Requiem (موسيقى الموتى) فهل نطلق عليها مصطلح «الطبيعة» كما كنا نعتقد فى القرن الثامن عشر؟

من المؤكد أن العبقرية تنتج الأعمال النموذجية، وهذا نفسه ما دعا كانط إلى القول بأن الطبيعة «تعطى قواعدها للفن» عن طريق العبقرية: أو أكثر تحديدًا عتطى قواعدها للفنون الجميلة.

على خلاف ذلك، فإن المقلدين والمزيفين، بل وحتى الفن الأكاديمى عمومًا ما يحولون النماذج التى انشأتها العبقرية والطبيعة إلى مكاسب مادية.

العبقرية والعمل:

مع ذلك فثمة فنانون(٦) قد وجدوا فى هذه المعارضة الحاسمة بين العبقرية والعناء نوعًا من الخداع أو من سوء الفهم يخفى وراءه العمل المبدع الحقيقى. العبقرية موجودة إذن فى كل المجالات، وعندما ينشط الفكر فى اتجاه وحيد - كما يقول نيتشه - فإنه ليس هناك معجزة ما تخص العبقرية، ولكننا نجد أنفسنا مذهولين بالإعجاب أمام عمل «كامل» بمعنى عمل منتهى تبدو لنا نشأته الأولى غير قابلة للإدراك. مع ذلك فالعمل الفنى حتى العبقرى منه، كان قد أنجز، ولكن عرف «الفعل» أن ينسى نفسه.

العمل الفنى ليس بحقيقى:

إذا لم يكن هنا ثمة معجزة خاصة بالعمل الفنى،

فيبقى أن هناك سرًا ما فى تطور المبدع، وانطلاقًا من وجهة النظر تلك، فكل عمل فنى عظيم يمكن وأن يتبدى كما لو كان لغزًا. لا عقلانية الإبداع الجمالى تلك والمتعذر تبسيطها تحيل إلى تحليل العلاقات الإشكالية التى تواجها مع الواقع. ويوضح سارتر فى كتابه المتخيل L'Imaginaire بأى معنى يظل العمل الفنى «غير حقيقى». إنه وبدون أدنى شك فاللوحة، والألوان، وحتى الأشكال ليست بأشباح. ولكنها هدفًا للتقدير الجمالى، فالجميل لا يعطى ذاته إلى الإدراك الحسى، ولا حتى إلى الذكاء. هذه السلبية والتى هى سمة النشاط المبدع هى فى الوقت نفسه سر خصوصيته.

إن الفن ما هو إلا اعتراض على القواعد الثابتة وضد إعادة تكرار الزمن، وطموح لشىء آخر: ولنأخذ مثال **بوسان الشاب** Poussin فى لوحته أخبار بلزاك[٧]، إذ عبر الفنان هنا عتبة اللامرئى وعرف أن بلوحته تلك قد ترك «الباب مواربًا هنا على عالم آخر..»[٨].

وهذا العالم الآخر ليس بالضرورة عالما عظيماً: لقد عودنا الفن المعاصر على تمثيله للأشياء ليس فقط القبيحة منها، ولكن أيضًا ما لا قيمة له. أما فيما يتعلق بالحركة التى نسميها «الواقعية المفرطة» hyperréalisme فإنها يمكن أن تبدو كما لو كانت نفى للفن بحيث أن الواقع سواء أكان جميلاً أو كان مبتذلاً فهو لا يكسب شيئًا عندما يقلَّد: أليست كل نسخة مقلدة ليست حشوًا عبثيًا؟ فيما يستخدم الرسم الواقعى إذن ما دام لدينا التصوير الفوتوغرافى؟ وفيما يستخدم الفن «الواقعى المفرط» ما دمنا لدينا الواقع؟ لكى نفهم مدى فائدة وإسهام هذا التيار الجمالى - الذى سقناه - سينبغى علينا الاعتراف وعلى العكس بأن العمل الفنى المفرط فى الواقعية لا يبلغ حقيقة الظاهر إلا لأنه وكأى عمل فنى، ولكن بطريقته الخاصة، يقوم بالتعالى على الحقيقة المباشرة ويكشف من خلال ذلك الطبيعة الجوهرية للأشياء.

رفع التسامى Désublimation[٩] المعمم للأعمال الفنية والذى تم فى القرن العشرين بالإضافة إلى فك السحر الجذرى الذى نتج عنه، قد قادا إلى أكثر من مؤلف لإعادة طرح التساؤل الهيجلى بصياغة عصرية: «هل وصلنا إلى نهاية الفن؟».

ستصبح نزعة الحداثة حسبما يرى **أدورنو** Adorno كعملية نفى لا تستثنى أحدًا حتى ذاتها. إنه حكم قاسٍ ينبغى أن نعمل على تخفيفه عند ملاحظته - حسبما يرى المؤلف - أن نزعة التدمير الذاتى تعتبر ميل عميق للعمل الفنى أيًا كان: وهو «يؤكد أن كل فن يحمل فى داخله موته ليس إلا طريقة أخرى لقول نفس الشىء»[١٠].

أليست الاضطرابات الجمالية المعاصرة هى نهاية عملية ذات مغزى ولا مفر منها؟ أو ألا نستطيع أن نشرح هذا، من وجهة نظر أخرى، عن طريق ظاهرة إعادة الإنتاج الممكن للأعمال الفنية (بمعنى عن طريق التبدى، ثم عملية التعميم، بداية من القرن التاسع عشر، للطباعة الحجرية، ثم الإلكتروفون، والتصوير الفوتوغرافى، والسينما) ؟.

قطبا تاريخ الفن:

حسب الافتراض الذى يتبناه **والتر بنجامان** W. Benjamin، فإن العمل الفنى الذى يوجد منه اليوم مئات أو آلاف من النسخ، ينزع إلى الانسلاخ عن كل تكليف

مقدس. بحيث يمكننا منذ الآن افتراض أن قيمة العرضي للعمل الفنى تحل ببطء محل «قيمة الطقوسية». إذ كلنا يعلم بالفعل أن فن ما قبل التاريخ [١١] كان يستوجب بعداً سحرياً، بمعنى أنه كان مؤسساً على الافتتان المرتبط بالصيد، ولذا كانت: «قيمة العرضية» لا شيء. والنموذج الأكثر قرباً منا هو الخاص بالرسامين المصريين الذين كانوا يزينون مقابر الملوك بكل صور الأشخاص ممن سيحتاجهم الملك المتوفى فى العالم الآخر. ولم تكن غايتهم هنا جمالية، ولكنها كانت دينية أو طقوسية. بينما على العكس بدت الأعمال الفنية فى العصور الحديثة متحررة من هذه الطقوس السحرية أو الدينية. فالسينما - على وجه الخصوص - ليست معبداً ولا متحفاً. وبشكل جوهرى فهى عابرة وقابلة للاستنساخ، كما أن العمل الفنى لم يعد يهتم الآن بالقيم الخالدة.

هل الفن المعاصر تافه؟

مع ذلك فتاريخ الفن المعاصر لا يُختزل فى عملية «نزع القداسة» هذه. إذ أن روح الجدة، والطيش، واستلهام الكمال واللعب تظل أموراً مختلطة بشدة فى المُنتج الفنى، وعلى هذا يمكن لأى فرد معاينة أن الأعمال الفنية والتى كانت تعبر فى وقت ما عن أعلى خيال مبدع، تظل واحدة، إلا أنه بعد عقدين يتحول الأمر وتصبح موضعاً للمديح والتوقير. تماماً مثلها فى ذلك مثل الآثار الدينية أو التاريخية.

إذا ما اضطلع الفن اليوم ويكل صفاء بوظيفة فى التنوع، وإذا ما كان طيشه غالباً موضع تفكير، فإنه سيصبح من الخطر أن نستخلص - من تلك الواقعة - بأنه قد وقع فى التفاهة واللامعنى. إذ أن عرضية العمل الفنى، أو حتى تجريديته، تضفى عليه نغمة عابرة وساحرة، وكأنها نوع من «لا أعرف ماذا» Je ne sais quoi والذى لن يعرف الذكاء أبداً أن يأمل فى فك شفرته ولا فى تخليده[١٢].

بالإضافة إلى أن الطابع المتنوع لبعض الأعمال (التى تنتجها السينما فى هوليود مثلاً) لا ينبغى أن تخفى رهاناتها الحقيقية الرمزية والاجتماعية.

الهوامش:

١ - نُشر هذا الكتاب فى ١٦٦٢ أولاً مجهول المؤلف، ومؤلفوه هما أرنو ونيكول وهما اتباع مذهب الجنسينية (وهو مذهب أخلاقى مسيحى متشدد).

٢ - اشتهر مارسيل دى شامب Marchel Du Champ عندما قرر أن يرفع مصنفاة بسيطة إلى مرتبة العمل وهو ما نسميه Ready made انظر فى هذا الموضوع :

Georges Charbonnier, Entetiem avec cl - lévi - Strauss, Collection 10/ 18 éol. C. Bourgois.

٣ - نقصد بالتأمل هنا أيضاً الفعلين: «يسمع» و«يرى».

٤ - نشط هذا المفهوم الواقعى للفن كل تاريخ الأفكار الجمالية منذ أرسطو (كتاب الشعر، الفصل الرابع) وحتى زولا مروراً بكوربيه فى

مجال الرسم، وموباسان فى الرواية وتاين خاصة فى فلسفته الفنية.

٥ - ولهذا عندما تفقد ديانة ما كل مناصريها فإن الرموز الذى تبدت فيها هذه الديانة تظل كعمل فنى.

٦ - خاصة سترا ينسكي فى كتابه الشعر للموسيقى Ed- Plon.

٧ - بلزاك، عمل فنى عظيم غير معروف، وهو ما استوحى منه رروفيت فيلمه La bwlle Noiseuse.

٨ - Malraux, Les voiux du Silence, éd. Gallimood, p. 316.

٩ - يعنى هذا التعبير لدى ماركوز تمثُّل وجعل الأعمال الفنية تبدو عادية عن طريق المجتمع، والسوبر ماركت والتليفزيون، والأسطوانات L'homme unidimensionnel, Ed. de Miniut.

١٠ - W. Adomo, Minima Moralia, I, 47, éd. de Minvit.

١١ - فن العصر الحجرى المتقدم الأوروبى، خاصة ونحن نعتقد اليوم فى أن هذا الفن يمكنه ترجمة نشأة الكون المُعَقَّد أو حتى إعادة إنتاج لصورة أنظمة التحالف بين المجموعات الاجتماعية.

١٢ - Référennce á ankélévitch, Liszt ou la Rhapsodié, éd. phon.



صنع الله جاد

الميلاد



الصيف... والظهر داخل البيوت.. وكانت الشمس تنبض فى شارع السكة الزراعية.. الواقع بين البيوت والسور الخرسانى للسكة الحديدية وكان الأفق الشرقى مكشوفا لها.

الصمت.. وكان الظل يتيما مطاردا..

الصمت فوق تعريشة «اللبلاب» و «الليف» والتمرحنة» .. والصمت تحتها حيث نساء «الحتة» قد تجمعن فى كتلة سوداء..!! ومن الثقب الواسع فى السور الخرسانى تقاطر بعض «المحولجية» بصحبة «عطشجى» يلتمسون الرطوبة تحت التعريشة ويسألون وهم يشخصون بعيونهم فى الدار المواجهة:

- هيه؟! إن شاء الله ربنا يكون جبرها؟

فتأتيهم الإجابة المعتادة من «أم بلال» التى لا يعرف أحد عمرها:

- الفرج من عنده - ربنا يتولاها برحمته..

ومن الشباك الخشبى القديم، البالغ الطول والعرض، يتساقط صوت «سعاد» باكيا متألمًا.. وتنعطف نحو الدار العيون لاهثة من حضور شمس يوليو.. وتنتصب أعناق عمال السكة الحديدية، وكلهم جيرانها، وتطل رؤوس آخرين من أعلى السور.

صرخة هائلة تخترق الوجود.. الألم يصعد .. يرفع «سعاد» فى معارجه فتتذوق الأبدية. - تصرخ.. يحلق الصوت فى الأعالى.. تصرخ بصلاجة للرحمة.. تخشع الشمس .. تختفى خلف غمامة.. تضطرب التعريشة بنسمة هواء.. تتهامس الوريقات الخضراء تتوه أرواح الرجال والنساء فى الزمان. تتجه إلى الله بدعاء واحد..

وفى المكان يطل الزوال غامض النداء.. تعبر الغمامة.. تقذف الشمس نورها.. تنبهر العيون فينطلق دعاء من كل فم أن يجبر الله سعاد، هذه المرة، فتضع ما فى أحشائها.. وامتدت أيدى النساء إلى عصابات رؤوسهن يحللن عقدها.. وهتفت أم بلال:

- يا فاتح .. يا فتاح .. يا مسبب الأسباب..

انقطع صراخ «سعاد» أطلت «أم يحيى» الصعيدية من بين ضلفتى الباب الخشبى القديم للدار.. توجهت أنوفهم نحوها.. تقدمت خطوتين .. ثوبها القطنى الأسود ملموم.. تعلقت العيون بشفتيها المصبوغتين بخضرة داكنة .. توتر تحت شفتها السفلى عرقان اخضران على نقنها.. وكانت تقول كلمات قليلة بصوت أجش.. وكان أقرب الواقفين إليها عم «حمام»..

لم يسمع الناس.. ولكنهم كانوا واثقين أن عم «حمام» قد سمع.. ورأوه قد استطالت رقبته.. وانتفخت عروقها.. كما لو كان يهم بالغناء.. أو قراءة القرآن.. أو تلقين ميت.. لكن رقبته التوت فى الهواء.. وتموجت.. وغربت عيناه.. وارتكز على عكازه بيسراه.. وكبس طاقيته البنية بيمناه. ولم يقل شيئا..

وكررت أم يحيى كلماتها.. لم تخص واحدا بعينه بها.. ولم تصل كلماتها إلى آذان الواقفين. ورفعت وجهها.. وبصوت كالحشرجات وجهت الكلمات إلى السكة الحديدية. وإلى الأشياء.. .. وإلى الناس وإلى كائنات لا يراها أحد.. وبضربة خاطفة فكت حزامها من وسطها.. ووقفت مفكوكة الضفائر تحت طرحتها الشفافة.. وخلفها كان الباب القديم فوهة مستطيلة عميقة العتمَه.. وبدا للناس أنه لا نهاية لمعاناة سعاد.. وأن «أم يحيى» تنبئ باليأس، لولا أن حجل عم حمام بقدمه المتورمة المريضة بداء الحمرة.. وصاح:

- عاوزين كلب أسود ياجدعان..

«كلب أسود» رددت شفاه بعضهم الكلمتين.. ثم اضطربت كتلة البشر فى اختلاجات متوالية.. انفصل بعض الرجال.. فارقت بعض الشابات الصغيرات.. اختفين فى الحوارى القريبة.. قالت أم يحيى بصوت سمعه كل الناس:

- وعاوزين ولد ابن تسعة..!!

صاح المحولجى العجوز من نافذة كشك التحويلة:

- شوفوا الكلب فى البر التانى فى ترب النصارى..

ونادى على واحد من عمال الدريسه:

- طيران يا واد يا عبد البر .. روح لعمك فانوس..!!

لم يبق فى التعريشة غير بعض العجائز.. و «أم يحيى» مازالت واقفهَ بالباب.. عيناها الواسعتان غائبتان كأنها تنظر إلى داخلها.. أو تنتظر شيئا.. أو إشارة غامضة..!!

مالت أم بلال على جارة لها.. تعجبت.. ومصمصت. كادت أن تشتبك مع «أم يحيى» فى حديث لولا أن سمعت أصوات كلاب آتية من كل اتجاه. ومن ثقب السور خلف التعريشة عبر كلب أسود يقوده «عم فانوس» وهو يقول:

- يا اولاد. احنا بنربى الكلاب للحراسة.. مش عشان الحاجات دى..

نفذت بعده زوجته الست «فله» أم موريس، من الثقب، وهى تصيح فيه:

ياراجل.. ينوبك ثواب فى البنية اللى ما عاش لهاش عيل.. وكان «عبدالبر» عامل الدريسة يقول للمحولجى العجوز بصوت مرتفع:

- اقول له يا عم فانوس. الحكاية كده كده. يقول لى: للحراسة وبس.. اقول له. يقول لى.. اقول له.

نادى المحولجى من نافذة كشك التحويلة:

- يا أم يحيى.

لكن صوته ضاع فى زياط بعض الفتيان وهم يسحبون خلفهم ثلاثة كلاب سوداء ويتقدمون نحو الباب فى زفة كبيرة من الصغار بنين وبنات.. وفى ذيل العيال كان عم حمام يسحب قدمه المتورمة. وخلفه كلب أسود قد ربطه بحبل. ومن الحوارى القريبة تناثرت أصوات كلاب تصرخ هاربة من مطارديها بينما استدارت أم يحيى وغاصت فى ظلمة الدهليز. حتى تسلمها الضوء الهامس لبئر السلم وقد تعاطف مع الأبخرة البيضاء الصاعدة من صفيحة الماء المغلى.. تاهت «أم يحيى» فى الشهقات العالية لوابور الجاز.. انحنت.. حملت الصفيحة.. أزاحت بقدمها ضلفة باب الحجرة حيث ترقد سعاد.. دخلت .. التفتت نحوها الداية متسائلة..

- يارب.. يارب.. يا امه. يارب..

استغاثات واهنة.. مقطوعة الأنفاس.. جسد سعاد منتفخ مبعثر على اللحاف الأحمر القديم.. وضعت أم يحيى الصفيحة بجوارساطور ومقص طويل.. تعاقبت استغاثات سعاد.. فتحت أم يحيى المقص.. وضعته مفتوحا على منضدة.. جلست خلف سعاد. رفعت ظهرها.. جعلته فى صدرها.. وبكفيها أحتضنت رأسها.. أهابت بها:

- ادينى .. ادينى يابنتى..

صوت سعاد واهنًا:

- نفسى انقطع يا خاله. حيلى انهد.

شحب وجهها. قالت أم يحيى:

- لأ.. لا يا سعاد.. لازم تشدى حيلك ياللا.

وضغطت رأس سعاد بكفيها، وقالت الداية الجالسة بين ساقى سعاد:

ـ خليكى معايا يا ام عدوى..

ازداد وجه سعاد شحوبا وهى تحاول استجماع نفسها.. تغضن جبينها بقطرات من العرق.. ازرقت شفتاها، قالت أم عدوى:

ـ دا الخوف عليكى المره دى يا بنتى.. مش ع الواد. يا للا يا حبيبتى.

ادينى.. هه. لأ.. مش كده .. ماتسرحيش.. ادينى.. تعالى..

وبدا أن سعاد تغيب.. وفجأة انتفض كيانها بصرخة.. تصلبت أصابعها القابضة على أطراف اللحاف. مالت بجذعها.. التفتت نحو عمود السرير.. صاحت أم عدوى:

ـ أيوه.. ادينى. الراس فى ايدى أهه.!!

ارتدت «سعاد» إلى صدر «أم يحيى». ذهبت عيناها فى الأعالى.. رحلتا فى داير السرير المشغول من خيوط قطنية.. التقت عيناها بطفل يقذف رمحا .. أفزعها نصفه الأسفل.. ولأول مرة اكتشفت أن نصفه الأعلى يشبه أى طفل لكن نصفه الأسفل يحتوى على ذيل مقوس.. متحفز. منتصب الشعر.. تابعته بعينيها يتكرر فى داير السرير.. انتفض جسدها.. صرخت وهى تئن:

ـ يا لهوى يا أمه.

قالت أم يحيى:

ـ لأ .. ماتسرحيش..!.

أنَّت سعاد أنَّة طويلةَ.. شالت راسها من صدر «أم يحيى».. انهارت، فاصطدم رأسها بطرف الوسادة.. وانعطف معلقا فى الهواء.. التقت عيناها بعينى طفل دائرة السرير. أفزعتها إطلالة رأسه المدورة من بحر السماء.. قالت لاهثة:

ـ تعبت..

قامت أم يحيى. ارقدتها على ظهرها .. أراحت على الوسادة رأسها.. من فوق المنضدة تناولت الساطور.. وغادرت الحجرةَ.. أمام عتبة الباب وقفت.. ساد سكوت.. حتى الكلاب سكتت وبعينيها تفحصت الكلاب.. ثم قالت:

ـ هاته يا حمام

دخل «حمام» من باب الدار خلفها.. افسحا للشمس التى تعقبتهما فى الدهليز.. وطاردت كل النسمات الرطبة.. ألقى حمام جسده على الكلب.. وبسرعة ومهارة لف الحبل على رجليه الأمامبتين.. وصنع عقدة.. لفه على ساقيه الخلفيتين.. وشد الحبل. فانتفض الكلب.. زام.. غير أن حماما قد جمع العقدتين فى عقدة واحدة.. فعوى.. وحاول التخلص.. لف حمام الحبل وأنفذه من طوق فى رقبة الكلب وشده إلى الخلف فارتفعت رأسه فعقد الحبل فى ساقيه.. سألته أم يحيى:

- من القرافه يا حمام؟

قال حمام

- عيب يا أم يحيى..

سألت:

- والولد.؟

فنظر من الدهليز فتى لم تبصر به «أم يحيى» من قبل.. متوسط الطول . قوى النظرات.. قصير الشعر.. قبضت على كتفه.. ثم مسكت به من طوق جلبابه.. ادخلته من الدهليز فصار خلفها. قالت:

- جمِّدْ قلبك يا وله..

تخلى حمام عن مكانه .فتحت «أم يحيى» باب الحجرة .. وعلى عتبتها جمعت أطراف الكلب تحتها. كان الكلب هائجا.. وشفتا «أم يحيى» ترتعشان بكلمات خافته.. وكانت «سعاد» مازالت تلامس طفل داير السرير. وفجأة زارت أم يحيى:

- يا سعاد..

نظرت سعاد.. فى اللحظة التى أهوت فيها أم يحيى بالساطور على رقبة الكلب.. تفجرت الدماء.. أطلقت سعاد صرخة هائلة.. «أم يحيى» تضغط الكلب بثقل جسدها.. الجثة تختلج تحتها بعنف.. العتبة تستحم فى فيض الدماء الساخنة.. ومع الارتعاشات الأخيرة للكلب الذبيح تناهى صوت الوليد ضعيفا خافتا..!!

نظرت «أم يحيى» فى الولد الواقف خلفها.. سألته:

- انت ابن مين يا وله؟!

لم يرد.. كان مأخوذا. قد اتسعت عيناه ونطقتا بنشوة غامضة. سألته وهى تقبض على كتفه:

- اسمك إيه يا وله؟!

قال بصوت تائه:

- زكريا.

أمسكت بيده. ادخلته الحجرة.. ناولته المقص.. أمسكت بالحبل السرى. فتحت إصبعيها السبابة والوسطى على مسافة من الحبل السرى.. قالت له:

- قص. من هنا..

حلمى سالم



صعوبةُ أن تكونَ رومانتيكياً

ليس لعينيكِ بدءٌ ولاختامٌ، تمام عينيكِ نقصٌ،
ونقصُهما تمامٌ. المرأة التى رحَّبتْ بأن تصير قطةً،
بشرط أن تكون فى جوارها جرَّةُ اللبن وفوق
رأسها العرائسُ، مرَّتْ عليها ليلةُ الأربعاء،
وحيدةً، تفكرُ فى العواملِ التى بها يخونها الأحبَّاء.

النارُ موجودةٌ فى جوار للكتف، فلو أن لأحزانكِ
باباً لابتدأتُ، ولو أن لأحزانك أسهمَ للخرائط
لانتهيتُ. كيف لايُحسنُ الشعراء المصريون
الحديثَ عن المتاهة؟

طيرٌ أقربُ للماءِ، طيرٌ أبعدُ من سطح الماءِ، طيرانِ
التحما، تحتهما يحترقُ الماءُ، فوقهما تتلاشى
الأسماءُ. سين: كيف تصير امراةٌ عَبْدةً؟.
جيم: لو قرأتْ أورادًا فى الركعةِ، وتجلىَّ وَشْىُ
أظافرها فى السَّجْدة، سين: ماقوسُ الشهقةِ؟.
جيم: طرفٌ: حَلْقُ الروح، وطرفٌ: صدِّيقٌ يشهد
أن البلدَ حرامٌ، سين: كيف سيغدو الرجلُ
الها؟، جيم: ان مَسَحَ الجبهة فى باطنِ قَدمِ
الطفلةِ، وتولىَّ عنها الرقصةَ، وتولاها.

أنغام المدن الساحليّةِ لها وطأةٌ، فلماذا لم تخلعى
حلمتيكِ وترسليهما فى حوالةٍ على القسم الثقافى؟
مالَ الجسدان على بعضهما واختفى الآخرون، ورأيتُ
بقايا العلقم تحت اللسان.
ربما لو فعلتِ كنا وفرّنا المشاويرَ الى عيادةِ
المقطم، ووفّرنا الكرسىَّ الكهربائىَّ الذى جلستُ
عليه فى سنواتِ النضج.
لابأسَ، لنفترض أن الحوالةَ تأخرّتْ ثلاثة

أعوام ـ هذا يحدث فى هيئة البريد عادةً ـ وها
أنا المطرود أستلم الطردَ. فلماذا تستيقظ
حلمتاكِ كلما عرّجَ الكلام على سيد عويس؟

ستعلّقُ امرأةٌ جوارحَها على سقف المنازل، ثم تمضى
فى مباخرها لقومٍ صالحينَ، يقدّمون السّمَّ باسمِ
عصيرِ مانجو: شاءت الدنيا وما شاءت يكون.

أريد أن أكتبَ شعرًا لعينيك، شريطةَ أن أتفوّقَ
فيه على تشبيههما بغابتىْ نخَيل ساعةَ السّحَر،
وألا أكرّرَ أنهما خانهما التعبيرُ حتى ظلتا كما هما.
علاوةً على ألا أسيرَ فيه على هَدْى عيونِ الزا.
أعلمُ أن ما أريده شاقٌّ علىّ، وحتى إذا استطعتُ،
فسوف أكون حينئذٍ شاعرًا غنائيًا، وهذا
ما أتحاشاه منذ عشرِ سنوات.
نفترضُ أننى تجاوزتُ الكبارَ الذين سبقونى
(وهو وارد بقليل من التفاؤل)، وأننى قبلتُ أن
أكونَ روما نتيكيًا لبضعة أسابيع (وهو ممكنٌ

بقليل من اهمالٍ الواجبات الحداثية)، ساعتها
ستواجهنى المشكلة الأم: أنّ كلّ الأوصافِ التى
سألصقها بعينيكِ سوف تظل مجردَ شرح
لعينين تستعصيان على الشّرح.
الأجدى اذن أن أنقّطَ اليود فى هاتين العينين
نهارًا كاملاً، وأن أفتحهما على اتساعهما
لحظةَ انفلاق البويضةِ، لأبلع ما ينزّ
منهما من فائضِ الأعمار.
هكذا فعلَ بيكاسو: قضمَ التفاحةَ بين شذقيْه،
تاركا الرسّامَ البائسَ يخلط الأحمرَ بالأزرقِ
فى دائرةٍ من فلقتيْن

لابدّ من اكرامه وهو الكريمُ، عاشَ سخيّاً ولم
يُقابَل الا بالشّح. أولئكَ الذين أهانوه سوف
تعذّبهم أبصارُهم كلما رفعوها لأعلى. والرجلُ
الذى ذفنَ دقنَه فى هذا الجمر المطبوخ عنده
يقينٌ بأن العبادَ ينبغى أن يكونوا عادلينَ مع العادل،
فهو ليس مريضًا مثلما توهَّمَ الذين

جرّحوه بالهَجْر في المضاجِع. لم تعرف المرأة
التي رثته أنها تثمّنه إلا حينما شاهدته معزولاً.
اسم الله عليه وكفيّ على مَقَامه. إنه مستحِقّ
أن يخلعَ الداخون أحذيتَهم عند أعتابه إذا عَفَتْ
عنه الغالية التي حَنَّتْ إلى ماء مائِها فمرَّتْ براحتها

على لسانه من باب العطف. أنا لم أنزلْ
جحيمَ دانتي من قبل، وكان عليَّ أن أعبّرَ مبكرّاً
عن حاجةِ الأنف إلى أكسوجين مخالفٍ
لذلك الذي يشكّلُ عنصرًا من عناصر الهواء.

رِثمّ يثير الدمعَ في عين الفتى، وهنا تصير جروحُنا
نسْخَ العبادة. أنتِ اقترحتِ نقاوةَ الغيبِ
المطهَّر واحتضاراتِ الشهادة. هاتي مناشفَكِ
البليلةَ من على سطح المنازل، علّنا نحتاجها
لنحوكَ منها للجنين منمنماتٍ في الوسادة. أنتِ
الوليدةُ من ضلوع الصبح فيّ، وكلُّ صبحٍ في

مأسينا ولادةْ.
كنتَ تقرئين المحاولةَ رقم ٧ على التليفون، وليلتَها
بدا الأفق أضيقَ من كليّةِ الطبّ، فتوهجتْ
الشفتان بكلِّ ما يجعل القلبَ طائراً.
لستِ مُدَانةً، فلم يكن باستطاعتكِ أن تشدّيه
من لجامه، وليس مجربًا فلم يكن اشترى الحصانَ
الأبيض. لكن التلصّصَ نفسَه صار علامةً على
أننا ينبغى أن نستريحَ قليلاً من العزفِ
المنفرد، ليصبحَ كلُّ تركيزنا الليلةَ على الطائر.

أنتَ الذى تحتى، وأنا التى تحتكْ. ارقبْ تحوّلَ
جبهتى، فأنا أراولُ صحوتى من جَرْفِكَ الأشلاءَ
فى أحشاءِ أعوامى، وتشهد صحوتى تحْتَك. أنتَ
الذى تحتى، وأنا التى تحتكْ. سيوثّقُ الفانونَ
حَرْتَكَ فى أراضى الجوع لى أو يكشفُ العشّاقُ
فحتَكْ. أنتَ الذى تحتى، وأنا التى تحتَكْ.
ياليتَ للمحتاج فقر يديْن فيكَ، وليتَ للشهداءِ
سُحْتَك. فاحفر على ظهرى حوادثَ حزننا،
واتركْ على الحقوين نحتَكْ. حلمى الذى تحتى،

وأنا التى تحتَكَ.

تفتقر حياتُنا إلى قصيدةٍ عن الصوتِ، وليس
من أحدٍ ليكتبها سواى، غير أنه يخصّنى حينما
أواجه البياضَ أن أتفادى صنعَ علاقةٍ بين
الصوتِ وبين اللادنِ الممطوط إذ يتعلّقُ بين
الحَلْقِ واللسانِ وضمّةِ الشفاه. وإذا جلستُ
منفردًا فى مقهىً بلدىٍّ أفكّرُ فى مدخل الكتابة، سيكون
لزامًا علىَّ أن أروغ من الحديث عن الفوناتكس كلما
نطقَتْ المرأة الكافَ،

سواءً كانت الكافُ فى أول اللفظ أو فى آخره. فأنا منتبه
الى أن ذِكْرَ مخارجِ المفرداتِ
من أشهر الألاعيب عندى.

لن أهتمَّ بقِلّةِ الحلول التى ستبقى لى بعد كلِّ
هذه الإقصاءات، فقد عيّنتُ التّيمةَ التى سأبنى
عليها شعريّةَ النصّ: سأركّز على ما فى
الصوتِ من نبرةِ العُزلة، والاضطراباتِ التى
تثيرها هذه النبرة على وجوه جرسونات

الأماكن العامة.
لا شأن لى بالحَلْق أو باللسانِ، فاستعارتى
الكليّة ستنهض على الفاصل بين اللادن
وفلسفةِ النحو، حيث يلمسُ المهمَّشونَ
أجسادَهم كلما كانت المخارجُ محكوكة بالمَبْرد.
منذ ليلةِ البارحةِ وضعتُ عنوانَها: الحطام.
ولم يبقَ لى سوى أن أسدَّ النقصَ الذى
تعانى منه الحياة، مستبعِداً سطوةَ
الهمهمةِ على أذنىَّ

تذكَّرت: أخفيتِ بطنَكِ بيدك اليسرى، حينما
نهضتِ نصف نهضةٍ للسلام علىَّ بيدكِ اليمنى،
بعدما رفضتِ الاشتراكَ فى السخريةِ منى، كما
أوصاكِ الزملاءُ غيرُ المشوَّهين.
حسنًا صنعت بإخفاء بطنكِ، فربما لو رفعتِ
يدَكِ اليسرى كنتُ رأيتُ طفلى الذى سيخترق
هذه البطن بعد ثلاثِ سنوات، ثم نزعتِ
عنك الجوب، وأتعبتِ كالجرو ألحسُ ما سوف
يسيل بين فخذيك من آثارى، عندما سينتهى الطبيب

من جريمته.
لو جرى عكس ما جرى: كنتُ خسرتُ الأصدقاء،

وتسبّبتُ في فضيحةٍ للجميع. لكن الآن جرى كلُّ
شئٍ على ما يرام: خسرتُ الأصدقاءَ، وخسرتُ
الطفلَ، وتسببتُ في فضيحةٍ للجميع. غير أنكِ
لن تضعي يدَكِ اليسرى على بطنكِ ثانيةً،
وأنتِ تنهضين نصفَ نهضةٍ، بعدَ زوالِ البنج.

توحشني في الليل أصابعُ قدميك مخَمّشَةً عنقي
وضلوعي
اليسرى وحشايْ. في أول لحظاتِ الحلكةِ أفتقدُ
تراتبَها الشاذ ورعشتها انْ بلّلها عرَقي أو
مسَّتْها شفتايْ. في آخر لحظاتِ الحُلكةِ أفتقد
غرائبَ حركتِها وهي تقلّدُ طورًا ديكَ الجنِّ،
وطورًا تتمثّلُ فعلَ الريحِ إذا مرّ على الأمشاج فكانت
خلقًا: من طيني وعظامي وحَصَايْ. ثم تدوس
على السجادةِ في خفّةِ وَعْلٍ صيدَ قريبًا، عكسَ
خُطايْ: فخطايَ خطى وعلٍ صيدَ من الأزلِ،

ومزجَ نزيفَ قوادمه بدمائى. أوتتأرجح بفضاء
الغرفة ساعة تغدو السيقانُ حدائقَ بابلَ،
علّقها القدماءُ بخيطٍ لا تلحظه الأعينُ،

ليسَ مُسَنَّدَةً إلا بنداها وهو يخضُّ نَدَاى. عند الفجر
الشاهدِ ترتسم أصابعُ قدميكِ على الجدران،
فأتلكهما، وأنظّفُ بطنَ المُقَلِ من العَرَقِ
المتخلّفِ عن طول اللّفةِ وراءَ الأحلام وخلفَ الناى.
وحين أدسُّ الأنفَ المستنشِقَ بين السبّابةِ
والإبهام، أحلّق فى الروحِ المتهشّمِ جوّاى.
وتوحشنى فى الليل أصابعُ قدميكِ مخمّشةً
عنقى وضلوعى اليسرى وحشَاى. وتعذّبنى فى
كلِّ اللحظاتِ يدَاى.

تحت ختم السُرّةِ تمامًا، هناك رأسُه العارى، لم
تصبح له بَعدُ تسريحةٌ. تحت شَعْرِ العانة تمامًا،
هناك قدماه الدقيقتان، بالكعب فى حجم رأس دبوس.
وفى المسافة بين الختم والشّعر هناك

عمودُه الفقريُّ: هلامىٌّ، لكنّ له صلابةَ ظهرِ
الأب. والسخونة التى تضربُ المنطقةَ كلَّها هى
المناخُ الذى يحتمى به فى وحدته.
أما الدمُ الذى ألعقُه كلَّ شهرٍ بفمى، فهو غذاؤه الذى
يسرقه فى الرابعة فجراً، لأنه لايعترف بالبسبوسة
ولايقدِّر البيض.

ستنام قافيةٌ على ساقيكِ. وتشير فى حلمِ
الىَّ: تعالَ ياشجنَ الهوى، فأردُّ فى شجن
الهوى: لبَّيكِ. ستقولُ: ما تعطِى لمبتلٍ؟
وأجيبُ: أيكِ. ياليتَ لى كفّيكِ. لمشيتُ
فى رفقٍ علىَّ، مشيتُ فى رفقٍ عليكِ.

الدواوين مليئةٌ بشِعر الفراق، وعبدالحليم حافظ
لم يتركْ معنىً فى الفراق إلا أتى عليه، حتى
الشبابيّون المزعجونَ تحدّثوا عن الوداع فى
منتصفِ الطريق. فما الذى يستطيع أن يضيفَه
الإنسان المعاصرُ إذا أراد أن يجسّدَ الفراقَ

بصورةٍ تخلو من تكرار الآخرين؟
سيكون عليه أن يهربَ من مسألةِ كلّ شيء
بقضاء، والخريف الذى يُسْقِط أوراقَه على
الصمت، إضافةً إلى نسفٍ: يا أيها الليلُ
الطويلُ ألا انجلِ.
إذن يتوجّبُ عليه ابتكارُ فراقه: كأن يسبَّ
حزبَ العمالِ باعتباره أحدَ أشكالِ الفراقِ فى

تاريخنا الحديث، محاولاً أن يقارن بين القسوةِ
والضعف كنوعٍ من إقصاءِ التراجيديا عن
الحدَث.
عندئذ سيسطع المأرقُ: حين يستبطن الذاتَ،
سيجد أنّ لقطة عايدة وكمال عبدالجواد هى
التى رسمتْ فراقاته السابقةَ، بحيث يغدو
كاذباً إذا قال للفتاةِ التى وضعتْ فيونكةً
على قطعتها الداخلية: لن أستطيعَ احتمالَ
ريبةِ الطلائع، فهو آنئذٍ سيكون غارقًا
فى النهْنِ المشهور: لاتودّعنى حبيبى.

ماذا يفعل المواطنُ المجدِّد؟ ربما كان عليه أن
يستسلمَ لسلطان الفراق، مداريًا عجزَه بالإشارة
إلى التناقض المقصود بين النصِّ والشخص.
ستخدمه عندئذ فكرة موت المؤلف ؛ إذا رأى المحبين
يفترقون أمامه بسبب السياسيين الذين
فشلوا فى النظافة، مأخوذين بجاذبيةَ الوداع.

فى ذاته، صار بمقدوره أن يحسِّنَ وضعَه السيّءَ،
باستدعاءِ الجمرةِ التى تشتعل بين فخذىْ سيدتِهِ،
كلما اتفقا على أن يكون التَّرْكُ مميَّزاً، بُغيةَ أن
يليق بعاشقَيْن يحترمانِ تَلَبُّد النَّفْس.

لأصابعها لا للحبِّ، للأمومةِ التى تأهَّبَتْ شهرَيْن
تحت السّوتيان لا لقوةِ الأفئدة، للكوابيسِ
التى يظهر فيها الآباءُ جبّارين والأحبّاءُ خونةً،
لسيادة التراث على مفصل القدَم: هذه الشهوة التى
اسمُها الأيام.

محمد على الكردى

مع رواية
لا أحد ينام فى الإسكندرية

إننا بصــــدد هذه الرواية الســـاحـــرة لإبراهيم عبدالمجيد أمام ملحمة جديدة لا تقل روعة عن ملحمة «الحرب والسلام» لتولستوى، ملحمة يُصور فيها فترة حرجة من تاريخ الإسكندرية، وهى فترة الأزمة والقلق والدمار التى يمر بها الشعب المصرى فى الإسكندرية خلال الحرب العالمية الثانية، خاصة فيما تقترب أحداثها الفاجعة من المدينة وتأخذ هذه فى الاصطلاء بغاراتها المدمرة ويأخذ شعبها فى المعاناة من الإظلام الدائم لمدة ثلاث سنوات ومن نقص المواد الغذائية وضرورات الحياة اليومية.

إن اللوحة التاريخية، التى يقدمها لنا الكاتب، تبرز لنا الإسكندرية فى صورتها الأبدية التى كرسها تاريخها العريق منذ تأسيسها، مدينة اللهو والصخب والمعرفة والحب حيث يمتزج الواقع بالأسطورة وتلتحم الحياة اليومية بالأحلام ويتجاور الأمس والحاضر وتتعانق الفضيلة والرذيلة فى سماحة ويُسر يتجاوزان كل حقد وضغينة؛ مدينة التآلف والتآخى الدينى والوطنى اللذين يُعبر عنهما فى بساطة وعفوية لا حدود لهما بطلا الرواية الرئيسيان «مجد الدين» و «دميان».

وتقوم بنية الرواية على ضربين من التوازى : تواز داخلى بين الحياة الصعبة الموغلة فى تقاليدها العتيدة وموروثاتها البالغة التخلف فى القرية المصرية، حيث تسود عادات الثأر والانتقام وتسلط الأعيان والأسر الثرية وممثلى السلطة المحلية وعلى رأسهم العمدة وأعوانه وكذلك الجهل والخرافات، وبين حياة المدينة التى تمثل حلم النجاة وأمل الخلاص من شظف العيش وأغلال الظلم واستبداد الأقوياء؛ وتواز خارجى بين

الوجه الآخر المأسوى للمدينة القابعة، إبّان تلك الحقبة، تحت نير الاحتلال وقوانينه الغاشمة المفروضة على البلاد وبين العالم الخارجي وقد اندلعت فيه نيران حرب ضروس فالتهمت البلدان الصغيرة ووزعت الخراب والدمار بين القوى الكبرى؛ الأمر الذى انعكس على الواقع الداخلى بين مؤيد ومعارض لدولة الاحتلال وحلفائها وبين متعاطف مع ألمانيا النازية وانتصاراتها على الإنجليز وحلفائهم من غير إدراك حقيقى لأبعاد الصراع العالمى وغاياته ومراميه البعيدة. أضف إلى ذلك أن انعكاس الأحداث العالمية على الواقع الداخلى لمصر يبرز من خلال صورتين متوازيتين وإن غلب عليهما التعارض : من خلال الموقف الرسمى الذى تشكله الحكومة المصرية المتضامنة مع إنجلترا وحلفائها، ومن خلال الموقف الشعبى الذى كان أقرب، فى تلك الحقبة، إلى التأمل العميق وأحيانا أخرى إلى الاستهزاء بجنود الاحتلال (وهذا ما كان يفعله «حميدو» ماسح الأحذية الثائر) ولكن كل ذلك من غير شماتة، على عادة الشعب المصرى، الذى يقبل الأمورحلوها ومرها عن طيب خاطر، ولعل سماحة الشعب المصرى تبرز بجلاء من خلال رؤيته لآلاف الأسرى الإيطاليين الذين كان يشاهدهم أثناء مرورهم بالإسكندرية فيرثى لحالهم ويشفق عليهم بالرغم من أن معظم الغارات التى كانت تُشَنُّ على المدينة كان يقوم بها الإيطاليون القادمون من القواعد المجاورة فى ليبيا؛ وربما يرجع ذلك إلى معرفته الحميمة بالإيطاليين الذين كان لهم وجود كثيف بأحياء المدينة أسوة باليونان أو أقل بعض الشىء.

وتنتهى أحداث الرواية بانتهاء مأساة الحرب خاصة بعد هزيمة الفيلق الأفريقى الألمانى الذى يقوده ثعلب الصحراء الشهير والقائد «الأسطورة» «روميل»؛ تنتهى بعد أن ينجز الكاتب لوحته الشاملة الرائعة التى تصور وتقص علينا أمجاد شعب الإسكندرية الكادح بأتراحه وأفراحه؛ وهى لوحة تنتهى، بالرغم من الأهوال التى رآها هذا الشعب، ومن التضحيات الجسام التى قدمها والتى يُتوجها «مشهد» استشهاد «دميان» المهيب وإصابة «مجد الدين» الدامية، رمزَى التحالف الوطنى المقدس، بعودة الحياة والأفراح إلى ربوع المدينة الخالدة. ولعل هذه النهاية المتفائلة تؤكد الطابع الملحمى لهذه الرواية، التى هى رواية أمجاد ومحبة وتضامن وفداء أكثر منها رواية كوارث وفواجع ودماء.

المكان بين الواقع والخيال :

تقوم هذه الرواية، وذلك من منطلق المنظور السينماتوغرافى الذى يولع به الكاتب ولعا كبيراً، على العرض المتزامن لثلاثة أماكن أو مشاهد رئيسية : العالم، والقرية، والمدينة. إلا أن علاقة التوازى بين الأماكن الثلاثة لا تخضع لنظام «السيمترية» الكامل، أى لا تقوم على الاتساق التام؛ ومن ثم فهى لا تعوق التداخل فيما بينها، وذلك من خلال عمليات من التضفير العجيب الذى غالبا ما يجمع بين المتناقضات، وهو ما يولد الإحساس بالمفارقات المذهلة التى تقوم عليها أساسا الحكمة الشعبية، هذه الحكمة التى لا تبحث عن منطق للاشياء وإنما، على العكس، تؤكد التعارضات الظاهرة بين الواقع والوهم أو الخيال لأنها ترى فيها علامات أو إشارات إلى أشياء غير منظورة تشكل، فى نظرنا، عالمها الغيبى أو السحرى، ولكنها من المنظور الشعبى الخالص تشكل جزءاً لا يتجزأ من الواقع نفسه (خير مثال على ذلك الإيمان بالشخص «الممسوس» أو الخارق على شاكلة

«البهى». أضف إلى ذلك أن الاتساق بين الأماكن، وإن كان مبدأ الاتساق يوحى به المعمار الكلاسيكى لهذه الرواية، لا يتم بطريقة متكاملة نظرًا لدخول عنصر الخيال، بواسطة عمل الذاكرة المرتدة (analepses) من جهة، وبواسطة الإسقاطات والاستباقات (prolepses) التى تُحيط بها الأحلام والرغبات عالم المستقبل المرجو من جهة أخرى، طرفا أساسيا فى تشكيل الفضاء الزمكانى للرواية.

ومع ذلك، فهذا لا يمنع من كون المكان يحتل مركز الصدارة فى هذه الرواية، وذلك لأن تقنية «الكاميرا المتجولة» التى يطبقها الكاتب العاشق للفن السابع، تضغط الزمن إلى أبسط عناصره ومظاهره المعبرة : مثل الدورة البطيئة والمتكررة للفصول مع تركيز خاص على فصلى الشتاء والصيف، والعودة الدورية للأعياد ومواسم الصوم والعبادة (رمضان، فترات الصوم عند المسيحيين، عيد مارى جرجس، المواسم الدينية الإسلامية، احتفالات رأس السنة)، الأمر الذى يتطابق مع الزمن المقدس عند «مرسيا إلياد»، وأخيرًا ظاهرة الإشارة الخارجية البحتة للأحداث التاريخية الجارية. ومن ثم **يتحول الزمن والتاريخ إلى مجرد توابع إيضاحية للمكان إذ لا وجود لهما على مستوى الوعى الداخلى للشخصيات بما يحيط بها، وذلك بقدر ما تمثل الشخصيات، التى نقع عليها فى الرواية، شخصيات شعبية وملحمية تتسم بالبساطة والثبات النسبى للطباع.**

إن الاتساق، كما قلنا، لا يحكم الأمكنة الرئيسية التى يتعرض لها الروائى. فالعالم الخارجى، بالرغم من زخم الأحداث وتدافعها، لا يشكل بالنسبة للمدينة إلا خلفية تفسر لنا الأحداث المحلية وتضع أيدينا أحيانا على مدى الغفلة «اللذيذة» التى كنا نعيش فيها خلال تلك الفترة إذ بينما كانت عملية تهجير اليهود وتوطينهم فى أرض فلسطين جارية على قدم وساق وبينما كان مصير العالم يتحدد بين يوم وليلة كنا مشغولين بـ «حرب العوالم» وكثير من الترهات التى تشكل نسيج الحياة اليومية.

أما القرية فتبرز هنا فى مظاهرها السلبية: فهى مسرح لعادات الثأر والانتقام والصراع بين الأسر (الخلايلة والطوالبة) وتسلط أصحاب المناصب وأعيان الريف. لا جرم، من ثم، أن يؤدى استبداد العمدة إلى طرد عائلة «مجد الدين» والاستيلاء على أرضه. إلا أن ما يخفف من قتامة هذا الواقع ويحد من مرارة الخسف الذى يعانى منه مستضعفو القرية هو تفجر لينبوع القص الأسطورى والحكايات الخيالية التى يلوذ إلى فضائها المحلق عالم القيم والمثل الإنسانية السامية كالحب والجمال والفداء والبطولة. وهل قصة «البهى»، بما تحمله اسما ومضمونا، إلا دليلا رائعا على هذا الملاذ الخيالى الذى يأوى إليه أصحاب النفوس الطاهرة المتعطشة إلى الحب والعدالة ودفعة الانطلاق والتخلص من كل قيد؟ يا تُرى من هو البهىّ؟ أهو أمير الغواية والضلال، أم ملاك الإغراء والهلاك المبعوث لابتلاء البشر؟ أو أنه، وهذا ما أميل إليه، شخصية «ديونيزية» تمثل سكرة أو نشوة الحب الطبيعى الجياش الذى يدمر أمامه كل ما أقامه المجتمع من حواجز وقيود وتقاليد حماية للأوضاع الاجتماعية والأسرية المتوارثة والمستتبة؛ وذلك حتى يتضوع الإنسان وتتحقق ذاته، وهو الطريق الذى يؤدى حتما إلى الجنون (البهية) وإلى الموت

المأسوى والفداء الدامى (مقتل البهىّ نفسه) دفاعًا عن الشرف والكرامة ورفضا لظلم الإنسان لأخيه الإنسان.

بين دموية العالم الخارجى ومأسوية القرية المتخلفة تظهر لنا المدينة فى صورة الجنة الموعودة أو أرض الأحلام بعد «سفر الخروج» من القرية الظالمة. فالمدينة هى المكان الأمثل لتحقيق الوئام بين البشر والتعايش بين الملل والنحل وذلك فى أقسى الظروف ضراوة : ظروف الحرب وما يصاحبها من بطالة ومعاناة وتضحيات فى المأكل والملبس والأرواح. ولعل مغزى ذلك واضح، فالأزمة الحقيقية تبرز جوهر الإنسان وتدفعه إلى تجاوز كل الموروثات الزائفة التى تؤدى إلى اغتراب العلاقات البشرية فى صورة صراع طبقى أو طائفى وعداوات دينية مشبعة بإسقاطات نفسية وإحباطات اجتماعية بالغة التشابك والتعقيد، بل والخطورة لتداخلها مع معتقدات وهمية تتخذ، فى الأغلب، صورة الأوضاع الطبيعية (العداوة الدينية، نتن الآخر أو خبثه المتأصل .. إلخ). إن اكتشاف الإنسان لجوهره يحقق له تجاوز الموروث المشبع بالكراهية والقائم على الجهل المتبادل بين الأنا والآخر، ولا يتم له ذلك إلا بالتعرف على الآخر، ثم معاشرته ومصادقته وأخيرًا محبته وذلك بقدر ما تكون المحبة هى أساس المعرفة الحقة. ولعل أروع مثال على ذلك علاقة «دميان» بـ «مجد الدين» فهى علاقة إنسانية، فى المقام الأول، علاقة تتحول من التآلف العفوى خلال أزمة البطالة إلى التقارب التدريجى ثم التفاهم المتبادل والصحبة العميقة التى تجاوز كل ما قد يبدو من اختلاف جذرى أو غير جذرى فى العقائد ومبادئ الإيمان. والمثال الآخر البالغ السذاجة والشفافية هو تفجر طاقات المحبة والنقاء والخير فى قلب الفلاحة البسيطة «زهرة» زوجة «مجد الدين» :

«قالت كاميليا وهى تكاد تقفز من السعادة :

- رايحين القداس يا زهرة، الصلاة يعنى، نسبح ونهلل ونقابل أصحابنا.

دهشت زهرة من كلام كاميليا الذى لم تفهمه، لكن لابد أنه أمر حقيقى وجميل، لأن الأم ابتسمت كوردة وإيفون أيضا. ولا تعرف زهرة كيف واتاها هذا الإحساس المفاجئ بالرغبة فى الذهاب معهم إلى الدير، لكن شحب وجهها للحظة من الفكرة العجيبة فصافحتهم مرة ثانية ....»

(الرواية، ص ١٢٢)

ومما يدل أيضا على هذا التقارب العفوى والتلقائى بين بنى البشر وزوال كل الخلافات والاختلافات العقائدية، التى ولدتها صراعات الحياة والتكالب على المعايش، هذا التزاوج البديع - خلال إحدى الغارات الدموية - بين الابتهالات والدعوات الإسلامية والمسيحية :

«هتف ديمترى. كان مجد الدين جوار النافذة ففتحه وبان الليل أمامهم مثل نهار أبيض، وبان أمامهم نهار أحمر، وبان مثل نهر من الدخان الأزرق، صفحة السماء تشتعل شمالا، وسكان الصف المقابل من المبانى يصرخون وهم يرون الدخان، ومجد الدين وديمترى والنساء يرون

الضوء القادم من الشمال مشتعلا جنوبا في السماء كسيف ابرزه محارب سماوي. «يس، والقرآن الحكيم، إنك لمن المرسلين، على صراط مستقيم، تنزيل العزيز الرحيم. لتنذر قوما ما انذر اباؤهم فهم غافلون، لقد حق القول على اكثرهم فهم لا يؤمنون. إنا جعلنا في اعناقهم اغلالا فهي إلى الاذقان فهم مقمحون، وجعلنا من بين ايديهم سدًا ومن خلفهم سدا فاغشيناهم فهم لا يبصرون.

صدق الله العظيم

«... وبدت زهرة تردد خلفه وصوته يعلو، والست مريم تردد «نعم، نسالك ياالله الآب ضابط الكل لا تدخلنا في تجربة لكن نجنا من الشرير» وديمتري يردد معها «نعم نسالك ايها الرب إلهُنا لا تدخل احدا منا في تجربة. هذه التي لا نستطيع ايها الرب ان نتحملها من أجل ضعفنا، بل اعطنا ان نخرج من التجربة ايضا، لكي نستطيع أن نطفئ جميع السهام المتقدة نارًا التي لإبليس.»

(الرواية ص ١٥٥)

إن بساطة الشخصية الشعبية وسذاجتها الفطرية تجعلنا نرى فيها نموذجا للشفافية والسطحية البعيدة عن أغوار العقد النفسية وظلمات الأحقاد والضغائن. وليس من شك في أن شخصية كل من «دميان» و «مجد الدين» تقدم لنا أروع وأجمل نموذج للصداقة التلقائية والتضامن الشعبي الفطري اللذين يمثلان الطبيعة السمحة والطيبة المتأصلة للشعب المصري. ولعل هذا التضامن يبرز، بصورة أوضح، في مدينة الإسكندرية التي شهدت الكفاح المشترك للطائفتين المسيحية والإسلامية ضد الاحتلال ونبذت كل بذور التعصب وردود الفعل العمياء وربما أيضا لما تمثله من تراث «كوزموبوليتي» مفتوح على العالم إذ أنها المدينة التي تعايشت فيها كل الملل والأجناس عبر العصور.

يقول إدوار الخراط :

«إن هذه التعددية التي تلقى ثناءً عظيما - بل هي مطمح مرموق حتى اليوم - ملمح دائم للمدينة. وقد امدت سكان الإسكندرية بنوع من الأمان النفسي، ذلك أن الاعتراف بـ «الآخر» كان القاعدة في هذه المدينة، سواء كان «الآخر» دينيا او لغويا او عرقيا، وهو شرط لا غنى عنه لازدهار الثقافة».

(إدوار الخراط، أنشودة للكثافة، ص ٢١٢)

إلا أن طرح قضية التسامح الديني والتعايش بين مختلف الأجناس والطبقات ليس من المشكلات التي يعرضها الكاتب في إطار نظري أو أيديولوجي بحت، بل إن أجمل ما يتوصل إليه الروائي هو قدرته الفنية الرائعة على تبليغ رسالته الفكرية من خلال أحداث الرواية نفسها ومن خلال شخصياتها التي تتحرك في عفوية أو استقلالية تامة عن إرادة الكاتب، وإن كان **الصوت**

الأخلاقى لا يغيب تمامًا عن الرواية، ولكنه يأتى إلينا عادة إما فى صورة مثالية مفرطة تغمر جو الرواية بنورانيتها وإما على لسان الغائب حفاظا على البنية الحوارية المفتوحة التى تقوم عليها رواية التضامن بين الأنا والآخر ورواية الوحدة والاندماج مع الحفاظ على التفرد والاختلاف :

«وتصادف أن جاء عيد الغطاس مع أول السنة الهجرية ولاحظ أحد قراء الصحف أنه كثيرا ما تأتى الأعياد الإسلامية مع الأعياد المسيحية هذه الأيام أو تقترب منها فرد عليه قارئ آخر بأن ذلك لا يحدث إلا كل عدة أجيال وأن هذا الجيل أسعد حظا من غيره بسبب هذه البركة الإلهية»

(الرواية، ص ٣٣٥)

وإذا كانت قضية التآلف بين العقيدتين الرئيسيتين فى مصر التى لا تطرح وجودها هنا باسم ضرورات الوحدة الوطنية فحسب، وإنما فى الأساس باسم **إنسانية الإنسان وتفتحه الطبيعى والتلقائى على أخيه الإنسان**، تبدو واضحة وشبه منهجية على مستوى بطلى الرواية الرئيسيين : «مجد الدين» و «دميان»، إلا أنها تبدو لى أكثر التحاما بنسيج الحياة وتفجر طاقات الحب الهائلة الكامنة فى قلب الوجود البشرى من خلال قصة حب «رشدى» و «كاميليا»، صنوى «ليلى والمجنون» أو «روميو وجولييت»، وقصة تعلق - لم لا ؟ - «دميان» بالبدوية الصغيرة «بريكة» .

ولعل تدفق الحياة فى الإسكندرية لا يقف عند حدود الشخصيات فقط مهما عظم شأنها أو قل على مستوى الأحداث الروائية، إذ أن هذا التدفق غالبًا ما يتجاوزها ليؤكد شخصية المدينة وكيانها الفريد والمتميز. ويتأكد هذا الكيان من خلال عبق أحيائها الشعبية الخاص : كرموز وغيط العنب وضفاف ترعة المحمودية واللبان والعطارين والأنفوشى وكوم الشقافة وكوم الدكة ومنطقة عامود السوارى؛ ومن خلال تميز فصلى الشتاء والصيف بها. فالشتاء السكندرى، الذى ظهر متميزا فى **«بيت الياسمين»** من قبل، له مذاقه الخاص من أكل «المارون جلاسيه» إلى عيد الغطاس ومن النوّات إلى الأمثال الدارجة التى تربط بين درجات البرودة وقوة الرياح وبين الشهور القبطية، ومن انهمار الأمطار إلى غسل المدينة، ومن ارتباطه بعيد رأس السنة إلى عادة إلقاء الزجاجات الفارغة والأطباق القديمة فى الشوارع والسهر فى ملاهى المدينة ذات الأسماء العالمية البراقة : «المونسنيور»، «الإكسلسيور»، «الميرامار»، «ألويندسور» و «الكيت كات» وغيرها. أما الصيف، فهوفصل المتعة والانطلاق إلى الشواطئ الساحرة حيث يطيب الاستحمام والاستجمام وحيث تُبرز الشمس الذهبية فتنة الأجسام الخمرية العارية وتلهب نيران الشهوات الكامنة.

وترتبط الإسكندرية كذلك بظهور السينما وانبهار أهل المدينة بهذا الفن الساحر، خاصة وأن الدعوة إلى مشاهدة الأفلام تأخذ، فى الأحياء الشعبية، طابع الزفة والإعلان الصاخب الذى يصاحبه قرع الطبول والموسيقى ورقص البهلوان. وغالبا ما يؤدى هذا الفن وما يعرضه من أفلام العشق والغرام إلى انفتاح الأسر واشتعال خيال الشباب المتعطش إلى الحب والتحرر من القيود

الأخلاقية الصارمة. ولعل تفتح «كاميليا» المبكر للحب يرجع إلى تأثير السينما ودورها في إطلاق العواطف وإزالة الحواجز أمام خروج العائلات والتقاء الشباب من الجنسين.

إلا أن وجه المدينة، الذي بدا لنا في الجزء الأول من الرواية مشرقا ناصعا زاخرًا بالصور البديعة والألوان المزركشة والزاهية ربما لارتباطه بظاهرة الاكتشاف والانبهار التي تصاحب تجوال «زهرة» أو «مجد الدين» لأول مرة بشوارع المدينة وأحيائها، لا يحتفظ بكل نصاعته طوال الوقت إذ سرعان ما تبرز التشوهات الملازمة لحياة المدن في العالم الثالث، ونقصد بها التجاوزات التي تقوم بها الفئات الشعبية عن جهل وتعود مرذول كالتبول أو التبرز في الطرقات أو الخرائب وكظاهرة الدعارة التي يمليها الفقر وتدفق الجنود على المدينة وعادة التخلص من الأطفال غير الشرعيين ومن جثث الفتيات المتورطات في حوادث الشرف في ترعة المحمودية، وكذلك الانحلال الأخلاقي والاتجار في الأعراض حتى من قبل الأقارب أو الأزواج (قصة «لولا» وعقابها الرمزي بفقدان ساقيها في إحدى الغارات). وليس من شك في أن هذا الوجه القبيح يظهر في أنكر صوره وأبشعها خلال الحرب، إذ بجانب الفسق والدعارة تنتشر السوق السوداء وحركة الإثراء السريع عن طريق المضاربة في البورصة والاتجار في مستلزمات المعسكرات الإنجليزية أو السطو عليها أحيانا، والكسب المشبوه في يانصيب مستشفى المواساة إذ لاحظ الناس أن معظم الفائزين يحملون أسماء من أصل تركي (عفت، طلعت، دولت ....)، هذا بالإضافة إلى الحياة المزدوجة التي كان يعيشها الملك مصليا بجامع المرسي أبي العباس نهارًا ولاهيًا في قصوره الفاخرة ليلاً.

ولكن كعادة الكاتب المغرم بإقامة التوازيات والتقابلات المعبرة وبتضفير الواقع بالخيال، فإنه سرعان ما ينقلنا من هذه اللوحة القاتمة إلى عالم الأحلام، والخوارق. من ثم، نرى صورة المدينة كما رسمها الخيال الشعبي فيما ترويه «أم حميدو» لـ «زهرة» القروية الساذجة. وهكذا نعلم أن مؤسس الإسكندرية كان رجلا مجنونا قام بملء المدينة، إثر تشييدها، بمصانع الخمور؛ ومن ذلك اليوم لا يكف أهلها عن الرقص والغناء. ولعل في هذا الاعتقاد إشارة إلى احتفالات «ديونيزوس» أو «باخوس» التي كانت تمارسها الإسكندرية في العصر البطلمي وقبل دخول المسيحية إليها. كما يدور الخيال الشعبي أيضا حول «جبل ناعسة» وحول الكنوز المدفونة التي تعبر عن حلم الإثراء الملازم للمجتمعات القديمة والمجتمعات الساكنة. وليس من شك في أن هذا التوازي بين الواقع والحلم يعمل على بث الثقة في النفوس وإعادة الطمأنينة إليها، وهذا ما يؤكده الكاتب نفسه بقوله :

«هكذا دخلت زهرة العالم المسحور لمدينة الإسكندرية بعد أن شاهدت منها البحر والميادين الكبيرة مع الست مريم من قبل، حكايات ام حميدو أعطت المدينة التي تخلو من أهلها الآن روحا دافئة في شتاء يبدو قارصا.»

(الرواية، ص ٢١٤)

فن الوصف :

من الواقع المحكم إلى الخيال الجامح.

يعنى الكاتب فى هذه الرواية، كما لم يعْن من قبل إلى هذه الدرجة، بالوصف التفصيلى البالغ الدقة على الطريقة الواقعية التى تذكرنى بما يصاحبها من لمسات جمالية وإيقاعية بفن «فلوبير» فى الوصف، إذْ نحن هنا أمام عالم يجمع بين مباشرة الواقع وصدقه وبين جمالية اللوحة التى تضفى على الواقع منظورها الخاص، والتى لا تخلو أحيانا من رصد المفارقات القائمة على إبراز بعض الأوضاع الهزلية أو المضحكة. ولعل هذه التقنية تبرز بوضوح فى اهتمام الكاتب الكبير بتقديم منشآت السكك الحديدية وكل ما يتصل بها من تركيب الفلنكات ووضع القضبان وطبيعة عمل المستخدمين بها وزيهم، بل وما يصاحب أعمال تركيب القضبان من أناشيد جماعية، وهو الأمر الذى يضفى على العمل اليدوى الشاق طابعا ملحميا واضحا؛ خاصة وأن العمل المضنى لا يبرز للعمال البسطاء فى صورة ابتزاز للمجهود وإنما كقدر محتوم على الإنسان أن يقبله راضيا ومن غير سخط أو تبرم، ولعل ذلك ما يعطى الانطباع، بالنسبة للعمال، **بوقوف الزمان وثباته وغياب الوعى بكل أبعاد الصراع الاجتماعى** على الرغم من أن زمان الرواية (ثلاث سنوات) تحدده حقبة الحرب العالمية الثانية التى سوف تحدث تحولات هائلة فى تركيبة المجتمع المصرى. ولعل هذا الإحساس بتوقف الزمن هو الذى يولد انطباعنا **بطغيان المكان الذى يكاد يسيطر سيطرة شبه كاملة على فضاء الرواية** التى تبدو لنا وكأنها رحلة أو عملية تجوال لكاميرا تجوب بنا أرجاء الإسكندرية، وتذرع مختلف أحيائها الشعبية ملقيةً الأضواء على منشآتها العامة ومحلاتها المشهورة وملاهيها الذائعة الصيت بفضل أسمائها الأجنبية الأخاذة، ومركزة لقطاتها على نماذج مختارة من شرائح سكانها. ومن الواضح أن هذه التقنية الوصفية، التى تعطينا رؤية علوية (بانوراما) شبه آنية للمدينة، جد ملائمة لتقنية التصوير السينمائى الذى يفتن الكاتب، كما فتن كتاب الرواية الأمريكية وتلاميذهم رواد الرواية الجديدة فى فرنسا.

وفن الوصف لا يقوم فقط على الانطباعات الكيفية أو الذاتية، وإنما يقوم أيضا على التعدادات والبيانات الإحصائية الدقيقة والتقارير الصحفية اللازمة لفهم الأبعاد التاريخية والاجتماعية لحياة شعب الإسكندرية الكادح. على هذا النحو نعلم أن أعمال السخرة التى تمت بفضلها عملية حفر ترعة المحمودية قد أدت إلى وفاة أكثر من مائتى ألف ضحية، وأن عدد سكان الإسكندرية قد وصل عام ١٨١٦، بفضل رجوع حركة السفن والتجارة إليها فى عهد محمد على وبعد طول ركود إبَّان الحكم العربى، ستين ألف نسمة بينما كان هذا العدد لا يتجاوز عام ١٧٩٨، وفقا لتعداد الحملة، ثمانية آلاف نسمة (عبد العظيم رمضان: **تاريخ الإسكندرية فى العصر الحديث**. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص ٢٧).

ولا تقتصر عملية سرد المعلومات التاريخية والجغرافية على قلب المدينة، وإنما تنتقل مع نقل عمل فارسى الرواية «مجد الدين» و «دميان» إلى الغرب فنكاد نقع على فصل كامل يحدثنا فيه الكاتب عن الساحل من الإسكندرية إلى السلوم وعن كنج مريوط وماريا والعامرية وبرج العرب والحمام، وذلك «منذ الدولة المصرية

القديمة إلى العصر الحديث مرورًا بالعصر البطلمي والفاطمي. ومن الطريف حقا أن هذا السرد لا يبدو في صورة حشو وإنما يدخل في نسيج الرواية بطريقة تلقائية ومثيرة. ولعل أبلغ مثال على ذلك الجمع بين الخبر التاريخي والأسطورة وفقا لطريقة المؤرخين القدماء والمؤرخين العرب خلال العصور الوسطى، وتوافقا أيضا مع الرؤية الشعبية للوجود التي لا تميز بين الواقع والخرافة. (أسطورة عبدالرحمن ابو بطيخة).

وكما قلنا، من قبل بصدد الوصف : إن الكاتب يزاوج بين الوجه الجميل والوجه القبيح للمدينة ـ تماما كما كان يفعل الكتاب السرياليون في وصفهم لمعشوقتهم «باريس»، وبوجه خاص «بريتون» ـ ولعل القبيح يتجسد، بالإضافة إلى ما سبق الإشارة إليه من سلبيات، في وصف ترعة المحمودية التي تعد صباحا رمزا للنشاط والحيوية وليلا مأوى للصوص والمهربين وعمليات القتل والتخلص من جثث الفتيات والنساء المتورطات في قضايا خاصة بالشرف. ولكن الجانب الجميل يبرز، من غير شك، في صورة أفضل، صورة الرومانسية الحالمة التي تمثلها قصة حب الشاب الأديب والعاشق المرهف الحس، الغريب الأطوار «رشدي» والتلميذة الفائرة «كاميليا» التي تدفعها أنوثتها المتفجرة وتعطشها الفطرى إلى الارتواء من ينبوع الحب الكوني إلى أحضانه. وغالبًا ما يدور ذلك في إطار الطبيعة الزاهرة والحقول الخضراء التي تبدو وكأنها متواطئة مع إله الحب والعشق «إيروس»، وبجوار المحمودية نفسها التي تحولت، وكأن عصا جنية قد ضربتها، إلى مشهد رعوي خارق يلقى فيه العاشق الشاب باقات من الشعر الفرنسي والإنجليزي الرومانسي بعد أن يقوم بترجمته إلى كلام عربي ينساب رقة وعذوبة إلى أعماق أعماق وجدان محبوبته المتيمة والولهانة؛ هذه المحبوبة التي تبدو له ـ وهو الشاب الفقير المحروم ـ في صورة إشراقية وحسية سواء بسواء، صورة الخلق البديع المضيء الذي يفجر الرغبة العارمة في الذوبان والفناء في عالم «إيروس» المتشح برداء الصوفية الواهمة التي تنقلنا من **الوجد المحدود بالجسد إلى وجد الوجد الذي يدفع برغبة الاتحاد بالآخر إلى سماء المطلق واللانهائية**، هناك حيث تتحقق وحدة الوجود وتفنى الكائنات في الكل المتوحد فيتم لها غاية ما تصبو إليه القلوب المدلهة بالعشق وهي الموت حبا.

ولعل قمة النشوة في هذا التلاقي بين الأحبة وجمال الطبيعة تبلغ ذراها حينما ينطلق بسطاء الناس من فلاحين وملاحين متآزرين مع العشاق بالصدح بالأغاني والمواويل الشعبية التي ترتفع بنا إلى أعلى درجة من التوهج الغنائي الذي يتجاوب من خلاله وجدان العاشقين الملتاع مع جمال الطبيعة الخارجية المتألقة بألوانها الزاهية والصادحة بأنغامها وألحانها التي تعزفها في اتساق بديع أصوات الطيور والرياح والأشجار والمياه الجارية وغناء الشادين تعاطفا مع الأحبة والمحذرين، في الوقت نفسه، من مغبة اندفاع القلب ونسيان المحاذير الدينية والاجتماعية.

وهذا ما يحدث فعلا، فإن هذه العاطفة الرقيقة الحلوة، مثلما يتم في قصة «**ليلى والمجنون**»، لا يكتب لها النجاح على أرض الواقع إذ سرعان ما تنتصر الأعراف القاسية وقوانين العادات والتقاليد الصارمة على دفعات القلب الطاهر وجيشان العشق والغرام نظرا

لما يمثله الحب من قوة ثورية عارمة تخلخل الواقع الاجتماعى وتطلق عقال الإنسانية فتحررها من كل القيود التى فرضتها عليه الظروف الموضوعية سواء أكانت هذه الظروف فوارق طبقية واقتصادية أو اختلافات دينية وعقائدية فقدت جوهرها الروحانى فأصبحت عقبة أمام انعتاق المشاعر الإنسانية السامية بدلاً من أن تكون عامل وفاق وتقارب وتآلف ومحبة بين بنى البشر.

وتبلغ هذه القصة الرومانسية ذروتها حينما يفرق الأهل بين العاشقين فتجبر «كاميليا» على دخول الدير، ويهيم «رشدى» بحثا عنها ومتحدًا فى سلوكه الغريب، رويدا رويدا بشخصية المجنون :

«كان رشدى لا يزال يمشى ضد اتجاه النهر يأكل ما تطوله يده من غيطان الخضر : باذنجان او طماطم او غيرها ... صار معروفا ان هناك شابا مجنونا يمشى عكس اتجاه النيل وكلما راى جثة فى النهر .. نادى اهل القرية.»

(الرواية، ص ٣٥٧)

غير أن كاميليا لم تمت عكس توقعاتنا، وإنما تحولت إلى قديسة متسامية بحبها المحدود لرشدى إلى حب البشرية جمعاء، وكذلك طهرت تجربة العذاب والآلام روح «رشدى» وتسامت به إلى مرتبة رسول أو صاحب رسالة ذات دلالة «غنوصية» أو عرفانية عميقة الأغوار إذ أن تطهير روح «رشدى» لا يتم له إلا عبر **«الام المعرفة المسكرة»**، هذه الآلام التى تحول الحب الإنسانى إلى حب إلهى خالد تلتقى فيه بركة الرب بحب الناس جميعا وخاصة المستضعفين منهم والبؤساء.

وليس من شك فى أن قصة «كاميليا» و «رشدى» العاشقين الرومانسيين الخارقين تضفى، مع قصة «البهى»، هالة شاعرية رائعة على وقائع الحياة العادية وعلى أحداثها التى تجنح إلى المأساة، خاصة خلال هذه الفترة المكتظة ـ بالتحولات السريعة والحاشدة بكل صنوف الدمار والخراب. إنها قصة الحب السامى والشعر المتوهج والجمال والبهاء وصفاء الروح وطهارة النفس، أى قصة المحبة الإنسانية الفطرية التى لا يمثلها «رشدى» و «كاميليا» فحسب، وإنما أيضا «مجد الدين» و «زهرة» و «دميان». ومن ثم، فهى طاقة نور تشع كبصيص من الأمل فى قلب الحطام البشرى.

السرد والرؤية الفنية والأسلوب :

يتم تصوير الأحداث، فى الأغلب، من الخارج، وكأنما الكاتب مصور سينمائى يقدم لنا رؤية شمولية أو تصويرا «بانوراميا» لمشاهد متعددة من شرق وشمال الإسكندرية قبل أن ينتقل بنا، فى الجزء الأخير من الرواية، إلى الغرب. كما يقدم الكاتب تسجيلا واقعيا دقيقا لكل أحداث الرواية سواء منها الأفعال أو ردود الأفعال التى تفترض تقييم الشخصية لما تقوم به من أعمال، وغالبا ما يكون تبرير الشخصيات لسلوكها وفعالها على مستوى بساطتها وسذاجتها الفطرية، وهو ما يضفى على الشخصيات الرئيسية مثل «مجد الدين» و زهرة» و «دميان» هذا الجو المحبب من الاندهاش الذى لا ينقطع أمام اكتشافاتهم المتجددة للعالم المحيط بهم. ولعل أجمل تعبير عن هذه الدهشة البسيطة الجميلة هو اكتشاف «زهرة» القروية لعالم مدينة الإسكندرية من أسواق عامرة ومحلات باهرة وغرائب الأشخاص الذين

يبدون لها وكأنهم من عالم آخر مثل «أم حميدو» التى تبهرها بأحاديثها العجيبة، وعائلة «الخواجة ديمترى» التى تفتنها عاداتها وطقوسها التى تجهلها؛ وما لا يقل روعة عن ذلك هو اكتشاف «مجد الدين» و «دميان» لعالم السكك الحديدية الذى يبدو لهم وكأنه قارة جديدة تتميز بنظمها الخاصة وتخطيطاتها الفريدة، بل وبشخوصها غير العاديين (عامل الغراب، حمزة البهلوان، صاحب البوسطة ..).

ويغلب على عملية السرد الوصف التسجيلى المبالغ فيه بعض الشىء للأفعال والمشاهد والمناظر الخارجية، إلا أن هذا الوصف، وإن كان يتسم بواقعيته المحكمة القائمة على التوثيق والتدقيق، لا يخلو، مع ذلك، من شاعرية تحلق بنا فوق الواقع، وتضفى عليه، كأنما بفعل كيمياء ساحرة، بُعدًا عجائبيا أو ما يشبه الغلالة الرقيقة من الحلم الهادئ الشفاف، وغالبا ما يتجلى ذلك حينما يعمد الكاتب إلى تصوير نفسية الشخصيات فلا ينفذ إلى أغوار أعماق لا وجود لها، وإنما يُمسك، فى الأغلب، بخيوط ما ينعكس من هذه النفسية على مرآة الحياة الخارجية وعلى سطح الأشياء. ومصداق ذلك التصوير البديع الذى تسجله ريشة الكاتب لحالة «مجد الدين» الداخلية فى موكب جنازة أخيه «البهىّ» :

«كانت الحركة البطيئة للعربة كحركة جواد هادئ، وكحركة زورق فوق مياه رقيقة، يضرب مجد الدين البحربذراعه، لا عصا معه، فينشق الماء عن طريق الحشائش الخضراء فيتهادى الفرس الرقيق، يضرب مجد الدين من الغيظ الهواء فينزاح على الجانبين جداران املسان ابيضان زجاجيان، تتقاطر فوقهما حبات المطر الثلجية اللؤلؤية، دموع بيضاء ودم ابيض والم، وهو يمشى وقد طار الهواء من الفراغ.»

(الرواية، ص ٧٥ ـ ٧٦)

إن المبالغة فى السرد الواقعى والتسجيل المفصل للأحداث قد يضفى نوعًا من الجدية المبالغ فيها على الواقع، ومن هنا يبدع خيال الروائى بعض المشاهد الهزلية (مشاكسة دميان مع «الحاوى» أو الساحر الزائف) والظواهر الخارقة التى تحقق ضرويا من تجليات الرغبة أو الآمال المكبوتة فى صورة وقائع حية وملموسة، إلا أنها ـ وفقا لمنطق التاريخ وحتميته الصارمة ـ مجرد أحلام وأوهام يتحد الكاتب من خلالها مع مطامح ورغبات الفئات المطحونة، وعلى سبيل المثال المرأة الريفية التى يحقق لها حلم «محكمة النساء» انتقاما تعويضيًا شيقا من قهر الرجال لهن يشبعه هذا الحلم ـ بغير قدرة حقيقية على إشباعهن، تمامًا كما يذكرنا بذلك هاجس الخيانة الزوجية فى حكايات «**الف ليلة وليلة**» مع مارد أسود أو زنجى جبار. ومن ثم، نفهم لماذا عثر الناس على «خضرة» وهى أول شاكية لزوجها «المرهوب الجانب»، بصحبة «البهىّ» بطنطا بعد طلاقها.

ويقوم أسلوب الكاتب على المفارقات الطريفة التى لا تكاد تفارق أى عرض للأحداث العالمية والمحلية، هذه الأحداث التى تتوالى فى صورة «كولاج» من الاستطرادات التى يمكن تجميعها حول ثلاثة محاور رئيسية :

المحور الأول :

وهو يعتمد على سرد الأحداث العالمية ذات الطابع العسكرى والسياسى والاقتصادى وانعكاساتها على الأحداث المحلية المماثلة.

المحور الثانى :

يقوم على استعراض الأحداث أو الأخبار الفنية ذات الارتباط الوثيق بالعروض السينمائية والمسرحية فى الخارج والداخل.

المحور الثالث :

ويشمل طرائف الأحداث اليومية والحوادث المثيرة.

ولعله من الواضح أن هذا التقسيم الثلاثى يعكس إلى حد بعيد ترتيب الأحداث والأخبار العالمية والمحلية وفقا لطريقة عرضها بالصحف السيارة، وقد اعتمد الكاتب - فيما يبدو - بوجه خاص على جريدة الأهرام فى استقاء أهم معلوماته وبياناته. أضف إلى ذلك أن الكاتب يتوخى، من خلال هذا الترتيب، نقلنا من مستوى الأخبار الفاجعة إلى مستوى الترفيه والتسلية والإثارة. ويتضح ذلك من المثال التالى :

١ - خبر عالمى :

«وجه **ستالين** رسالة عبر الإذاعة إلى **هتلر** ينذره فيها بالخسران الذى لحق **بنابليون بونابرت** فى القرن الماضى.»

٢ - خبر محلى :

«وبلغ عدد الغارات على الإسكندرية خلال شهر يونيو أربع عشرة غارة قتلت سبعمائة وخمسة وعشرين وجرحت ثمانمائة وخمسين.»

٣ - خبر فنى أو طريف :

«عرضت الست **بديعة** استعراض «لازم تضحك».

«بلغ طول **سعيد غازى** مائتين وخمسة وستين سنتيمترا، ويئس الأطباء من علاج نمو عظامه بهذا الاطراد السريع».

(الرواية ص ٣٠٢ - ٣٠٣)

إلا أنه علينا أن نعلم أن هذا الانتقال بين المستويات المذكورة لا يتم بشكل متسق أو تدريجى وإنما يقوم على ضرب من التضفير بينها بحيث يولد ويفجر العديد من المفارقات الساخرة والمضحكة على طريقة المحاكاة الهزلية (الباروديا). وهذا هو ما نلاحظه، على سبيل المثال، حينما يشير الكاتب إلى احتفالات أعياد الميلاد بدون إضاءة للشوارع وإلى الغارات المتبادلة بين الدول المتحاربة، وفى نفس السياق إلى رسالة التهنئة التى بعثها «هتلر» إلى جيشه، ونصها المزعوم :

> **«إن جيش الاشتراكية الوطنية الألمانى قد أحرز انتصارات باهرة عام ١٩٤٠، وهذا الجيش وهوعلى أعتاب عام جديد قد استعد بتسليح لم تعرفه البشرية..»**

ثم يقفز أمامنا فجأة، وبدون تمهيد، إلى الجملة التالية :

«لكن فى القاهرة كانت ببا عز الدين قد اعلنت انها ستبدا برنامجها الجديد على مسرح الماجستيك برواية «اطلع يا نمس» التى سيكون بينها مونولوجات لمحمد عبد المطلب.»

(الرواية، ص ٢١٥)

وعليك أن تضحك وتبكى، فى الوقت نفسه، حينما تقع على الربط بين هاتين الجملتين المتنافرتين :

«وكان روزفلت قد خطب واعلن أن امريكا ستصبح مصنعا للسلاح للدول الديمقراطية، واشتكت عاهرات الإسكندرية المرخصات من قلة الزبائن بعد الهجرة الواسعة لأهل المدينة.»

(الرواية، ص ٢١٧)

وليس من شك فى أن المزاوجة بين الأحداث الجادة التى تهز العالم والأحداث الهزلية المحلية تقوم على تقابلات صارخة تدفع إلى التهكم والاستخفاف، على طريقة النكتة المصرية، ولكنها حينما تدفعك إلى تدقيق النظر وإعمال الفكر فإنها - لا شك - تثير فى نفسك المرارة والأسى إذ سرعان ما تكشف أن الحرب الدائرة فى العالم واستعدادات اليهود الدائبة للاستيلاء على فلسطين يقابلها فى مصر حرب العوالم والاستهتار والعبث من قبل البشوات والطبقة الراقية.

إن ملحمة إبراهيم عبدالمجيد الجديدة عن الإسكندرية ليست إلا استكمالا وتعميقا لما سبق أن قدمه الكاتب من إبداعات تعكس هموم أهل هذه المدينة، وتعبر عن القضايا التى شغلتهم، كما شغلت الوطن بأسره، إثر نكسة ١٩٦٧ وانتصارات اكتوبر وحركة الانفتاح الساداتية. وها نحن ذا، فى هذه الرواية المحلقة، نحلم مع الكاتب بعالم يسوده الإخاء والحب والسلام الوطنى وتختفى فيه كل بذور التعصب الدينى والتطرف الفكرى التى مازالت - للأسف - تتهدد حياتنا فى كل يوم.

الإسكندرية فى ٢ نوفمبر ١٩٩٦



شاكر خصباك

البهلوان

مسرحية فى فصل واحد

الستارة مفتوحة.

يُطفأ النور فى الصالة ثم تظهر على المسرح إما فرقة غنائية راقصة أو فرقة اكروباتيك أو فرقة بانتومايم «تمثيل إيمائى».

حينما تنتهى الفرقة من ادائها تنسحب ويخلو المسرح لبضع دقائق يُنار الضوء فى الصالة ويُطفأ فى المسرح.

يظهر البهلوان من أعماق المسرح بملابسه المزركشة ووجهه المصبوغ ويُسلّط عليه ضوء ساطع، يخطو نحو مقدمة المسرح يتبعه شعاع النور وما حواليه شبه مظلم، يتوقف أخيرًا وينحنى للجمهور انحناءة قويّة).

البهلوان: مساء الخير، انا كما تعلمون لا أؤدى نمرتى إلاّ بعد فقرات البرنامج وفيما تستعد الفرقة لنمرتها المقبلة. والمفروض أن امارس بعض الحركات البهلوانية التى تضحككم وان اقول كلامًا يسلّيكم.

(يؤدى البهلوان بعض الحركات التى تثير الضحك بين جمهور الصالة)

انا مسرور أن حركاتى البهلوانية، قد اضحكتكم فهذا يعنى أننى سأنتفع منها واكسب رضا مدير الفرقة، (يصمت برهة وهو يحدّ النظر إلى الجمهور) وأصارحكم ايها المحترمون اننى لا امارس الحركات البهلوانية على المسرح فحسب بل فى حياتى اليومية ايضًا، وأجدها نافعة جدًا لى. وسأعطيكم مثلاً على ذلك.

(يتلفت حواليه ثم يخطو على اطراف اصابعه نحو الركن الأيسر من المسرح ويمدّ رأسه متطلعا، ثم يعود إلى موضعه وهو يهزّ رأسه فى ارتياح).

الدار أمان، يبدو أن مدير الفرقة قد ذهب فى أحد مشاغله.. انتم لا تعلمون طبعًا ايها المحترمون أن مدير فرقتنا جلف.. لا يهمه سوى جمع المال، نحن نقتل انفسنا بالعمل وهو يجنى الأرباح ويثرى على حسابنا. وزملائى اعضاء الفرقة يعانون الأمرّين حينما يحاولون الحصول على علاوة، وأنتم تعلمون انه بات من الصعب مواجهة تكاليف الحياة فى وجه هذا الارتفاع الجنونى فى الأسعار. وأنا الوحيد من بين رفاقى الذى ينجح دائمًا فى الحصول على علاوة فى غير صعوبة، وهذا أمر يحيّرهم. ولكن كل ما فى الأمر. اننى أمارس الحركات البهلوانية فى تعاملى معه فأفلح فى مَسعاىِ، (وهو يهز راسه) لا شك أن ممارسة الحركات البهلوانية ينفع كثيرًا فى الحياة اليومية، (وهو يتطلع فى وجوه المشاهدين بنظرات متأملة) واسمحوا لى أن أقول انكم لابد قد جرّبتم ذلك بأنفسكم، وأنا لا أشك أن كل واحد منكم يمارس الحركات البهلوانية، وإن حاول أن يكتم ذلك. فالحركات البهلوانية نافعة لنا فى كل مهننا أكنّا حرفيين أم موظفين أم تجّارًا أم مهندسين أم محامين.

(همهمات احتجاج فى الصالة وصيحة «لا تشتط فى القول أيها البهلوان»).

البهلوان: صبركم.. صبركم علىّ أيها المحترمون. (تدور عيناه متطلعًا فى وجوه المشاهدين ثم تستقر على أحدهم، يشير إليه بيده) أنت أيها المحترم.

المشاهد رقم ١: من؟ أنا؟!

البهلوان: نعم أنت أيها المحترم، هل تسمح لى أن أسألك ماذا تعمل؟

المشاهد رقم ١: (فى شىء من الخشونة) وما شأنك بعملى؟

البهلوان: مجرد سؤال.. مجرد سؤال لا اكثر أيها المحترم.

المشاهد رقم ١: (بلهجته الخشنة) أنا محامٍ.

البهلوان: فهل تسمح لى أيها المحترم إذن أن أسألك: الا تمارس الحركات البهلوانية، فى مهنتك؟

المشاهد رقم ١: (فى غضب) اضبط لسانك واعرف كيف تتكلم أيها البهلوان.

البهلوان: عفوًا أيها المحترم. أنا لا أقصد سوءًا.. كل غرضى هو أن أسليكم.

المشاهد رقم ١: (فى غضب) قلت لك التزم حدود الأدب أيها البهلوان.

البهلوان: عفوًا أيها المحترم.. لا تغضب من كلامى.. صدقنى أنا لا أقصد سوءًا.

المشاهد رقم ١: أفلا تعلم إذن أيها البهلوان أن مهنة المحاماة هى أشرف مهنة وأنها تأخذ على عاتقها الدفاع عن المظلومين واستحصال حقوقهم؟ فما حاجتنا إلى الحركات البهلوانية؟ نحن حماة العدالة.

البهلوان: اسمح لى بتصحيح أيها المحترم.. المفروض انكم حماة العدالة.

المشاهد رقم ١: بل نحن حماة العدالة قولاً وفعلا.

البهلوان: فاسمح لى أن أسألك إذن أيها المحترم كم مرّة لعبت على القانون وموّهت على العدالة؟

المشـاهد رقم ١: (فى غـضب شـديد) قلت لك اضـبط لسانك واعرف كيف تتكلم أيها البهلوان المهرّج.

البهلوان: عدنا إلى الغضب أيها المحترم.. مع أننى قلت لك إننى لا أقصد سوءا.. كل ما هنالك أننى أحاول أن أوضحَ بأن الحركات البهلوانية نافعة لنا فى حياتنا اليومية وفى كل مهنة من مهننا، فأنت مثلاً أيها المحترم هل من المعقـول أنك ترفض التوكّل فى القضـايا غـير العادلة ولا تقبل إلاّ القضايا التى ترَى فيها مظلومًا أو تعيد فيها لشخص حقّه المغتصب؟! وكم هى ياترى المرّات التى دافعت فيها عن مُتهم أنت نفسك موقن بأنه مذنب وبرّأته بشطارتك؟ وكم من مرة استطعت بحذقك أن تنقذ من حبل المشنقة قاتلاً أثيمًا؟ وكم من مرّة أو حيت لزبائنك بأن قضاياهم على غاية من الصعوبة كى يدفعوا لك أتعابًا أكثر مما تستحق؟! وبطبيعة الحال كل ذلك بفضل الحركات البهلوانية.

المشاهد رقم ١: (يقف ويهتف غاضبا) أنت قليل الأدب أيها البهلوان المهرّج.

(يغادر المشاهد رقم ١ الصالة غاضبا)

البـهلوان: (صـائحًا وراءه) لا تغـضب منى أيهـا المحترم «أنا لا أقصد سوءًا». أنا أمزح.

المشـاهد رقم ١: (يصيح وهو ماض فى طريقه) أنت بلا أدب أيها البهلوان المهرج.

البـهلوان: (يتحرك فى بطء فى أنحاء المسرح وقد بدا عليه الانخذال ثم يعود إلى موضعه) أنا آسف.. ما قـصدته من أقوالى هو تسليتكم ليس إلاّ.. وما أنا سوى بهلوان.

المشاهد رقم ٢: ولا يهمّك أيها البهلوان.. حتى لو لم تقصد تسليتنا فأنت لم تقل سوى الحقّ.. اسألنى أنا، كم لوّعنى المحامون.

صيحات: (فى الصالة) استمر.. استمر أيها البهلوان.

البهلوان: أنتم لستم مستائين منى؟!

صيحات: (فى الصالة) استمر.. استمر أيها البهلوان.

البهلوان: (موجّهًا الخطاب للمشاهد رقم ٢) أمتأكد أنت أيها المحترم أنكم لن تغضبوا منّى؟

المشـاهد رقم ٢: ولماذا نغـضب منك؟ حـتى لو لم تقصد تسليتنا فأنت لم تقل سوى الصدق.

البـهلوان: ولكنك تعلم أيها المحـترم أن الناس لا يحبّون الصدق.. إنهم يفضلون من يكذب عليهم ويتملق غرورهم.

المشـاهد رقم ٢: ليس كل الناس كـذلك أيهـا البهلوان.. ولا يهمّك.. استمر.

البهلوان: (وهو يحدّ النظر إلى المشاهد رقم ٢) أتعنى أنك لن تغضب منى إذا قلت عنك الصدق أيها المحترم؟

المشـاهد رقم ٢: ولماذا أغـضب منك؟! الصـدق لا يزعّل.

البهلوان: فهل تسمح لى أن أسألك أيها المحترم: ألا تمارس الحركات البهلوانية فى عملك؟

المشـاهد رقم ٢: ومـا عـلاقة عـملى بالحـركات البهلوانية؟

البهلوان: هل تسمح لى أيها المحترم أن اسألك ماذا تعمل؟

المشاهد رقم ٢: أنا تاجر.

البهلوان: فكيف إذن لا تمارس الحركات البهلوانية؟

المشاهد رقم ٢: وما علاقة الحركات البهلوانية بعملى؟

البهلوان: وهل هناك أكثر حاجة من التاجر إلى الحركات البهلوانية؟

المشاهد رقم ٢: (فى شىء من الغضب) نحن أكثر من يقدّم خدمة للناس أيها البهلوان. ونحن أشرف الناس ولسنا فى حاجة إلى الحركات البهلوانية.

البهلوان: ها أنت ذا تغضب منى أيها المحترم مع إننى لم أقل سوى الصدق، فالكلّ يعلم أن شطارة التاجر فى كسب أكبر ربح من زبائنه تعتمد على حركاته البهلوانية. والتاجر أكثر الناس حاجة للحركات البهلوانية لأن رغبته فى كسب المال لا تحدُّها حدود كما يعلم الجميع.

المشاهد رقم ٢: (فى غضب) اخسأ.. نحن التجار أشرف الناس وما أنت سوى بهلوان مفترٍ.

البهلوان: (يروح ويجىء على المسرح وهو منكّس الراس) ما أنا سوى بهلوان مفتر.. ما أنا سوى بهلوان مفتر.. (يرفع راسه وهو يقف فى مقدمة المسرح ويحدّ النظر إلى المشاهدين) سأحكى لكم أيها المحترمون حكاية صغيرة عن منافع الحركات البهلوانية للتجار.. حكاية عن تاجر كبير فى بلدتنا اشتهر بحبه للأمانة. كان يتاجر فى المواد الغذائية. وكان يمتلك أكبر متجر للمواد الغذائية فى البلدة. وكان الكثيرون من الفلاحين يفضلون التعامل معه فهو فى نظرهم مثال النزاهة والأمانة.. كان اسمه يلمع كالليرة العثمانية. لم يكن يسمح لنفسه أن يخطىء معهم بفلس واحد. وكثيرًا ما شاهده أهل السوق وهو يجرى لاهثا ليلحق بأحد زبائنه لأنه أخطأ معه فى الحساب بدرهم واحد حتى لو أدركه فى أطراف البلدة.. مع أنه كان يشترى منهم البضائع بأبخس الأثمان. وتلك عيّنة من الحركات البهلوانية التى ينتفع منها التّجار فى عملهم، وأنتم ولا شك تعرفون عيّنات كثيرة أخرى منها أيها المحترمون.

(**ضحكات فى الصالة وصيحات:** «صدقت أيها البهلوان».. «لم تقل غير الصدق أيها البهلوان»).

المشاهد رقم ٢: (فى غضب شديد وهو يغادر الصالة) أنت شخص معتوه أيها البهلوان المفترى.

البهلوان: (يصيح وراءه) لا تغضب أيها المحترم.. أرجوك لا تغضب.. أنا لا أقصد سوءًا.. أنا أمزح (وهو يطرق راسه محزونا) ها أنا ذا أُغضب مشاهدًا آخر مع أننى لا أقصد سوءًا.. كل غرضى هو أن أسلّيكم.

(يظهر مدير الفرقة على المسرح)

المدير: (مخاطبا البهلوان) أظنك جاوزت حدودك أيها البهلوان، أنت تعرف أن أقوالك ومزاحك يجب أن يظلاّ ضمن حدود معينة وألاّ يؤذيا مشاعر المشاهدين.

البهلوان: أنا آسف أيها المدير المحترم، وأنت تعلم أننى لا أقصد سوءًا.. كل ما هنالك أن الحقيقة تجرح

الناس (وهو ينحنى انحناءة قوية لجمهور الصالة) وأنا أعتذر أيها المحترمون عمّا سبّبته من زعل.

المدير: (وهو يبتسم) أنت زوّدتها حبّة كما يبدو أيها البهلوان. وعلى كل حال انتهت نمرتك فأفسح المجال للنمرة التالية.

(ينحنى البهلوان انحناءة قوية للمشاهدين وينسحب من المسرح).

المدير: (وهو يبتسم) على كل حال اسمحوا لى أن أعتذر نيابة عن البهلوان، أنا متأكد أنه لم يقصد إغضاب أحد. ولكن هذه هى عادته.. يزوّدها حبّة أحيانًا فى أقواله ومزاحه.. حتى معى.. (وهو يضحك) تصوروا إنه يقول لى إننى أستغلّ أفراد الفرقة وأننى أثريت على حسابهم وأننى لا أدفع لهم الأجور التى يستحقونها وكأنه لا يعلم أنه لا يوجد صاحب عمل فى المدينة يدفع لموظفيه أتعابهم الحقيقية! وبالمناسبة فإنه يتصور أن كل الناس يمارسون الحركات البهلوانية، بشكل أو بآخر وهو يتهمنى بأننى أفعل ذلك مع أفراد الفرقة.. (وهو يضحك) ولا عجب فهو بعد كل شىء يعتمد فى رزقه على الحركات البهلوانية، ولذلك فهو يتخيّل أن كل الناس مثله.. (وهو يضحك) وأعترف لكم أنه ينجح معى دائمًا بحركاته البهلوانية ويحصل على ما يريد. وعلى كل حال فهو لا يقصد سوءًا بأقواله ومن يعرفه حق المعرفة مثلى يدرك أنه طيب القلب. فأرجوكم ألاّ تغضبوا منه، وعلى كل حال أنا مستعد أن أعيد ثمن التذكرة لكل من شعر بأنه أهين وأعدكم ألاّ يضايقكم بمزاحه وأقواله مرة أخرى والآن اسمحوا لى أن أنسحب لتواصل الفرقة نمرها.

(ينحنى المدير انحناءة خفيفة وينسحب من المسرح يُطفأ الضوء فى الصالة ويُنار فى المسرح).

تظهر الفرقة لتؤدى دورها الغنائى أو الراقص أو الأكروباتى أو الإيمائى.

تفرغ الفرقة من نمرتها فتنسحب.

يخلو المسرح لدقائق ويخفت النور فيه بينما يُضاء فى الصالة. تنطلق صيحات من الصالة.«نريد البهلوان».. «نريد البهلوان». يظهر البهلوان من أعماق المسرح وقد سلّط عليه ضوء ساطع وحوله شبه مظلم.

تنبعث فى الصالة عاصفة من التصفيق).

البهلوان: (ينحنى للمشاهدين انحناءة قوية) شكرًا لكم أيها المحترمون.. أنا ممنون منكم.. وأنا أعتذر إذا كانت أقوالى أغضبت البعض منكم.

صيحات: (فى الصالة) لا تبال أيها البهلوان.. استمر أيها البهلوان.

البهلوان: أنا لا أستطيع أن أُغضب أىّ واحد منكم فقد يكلّفنى ذلك خسران عملى.. وهذا أمر مرعب أيها المحترمون.. أن تُلقى على الرصيف بلا عمل ووراءك عائلة تنتظر منك أن تطعمها.. صدّقونى.. إنه لأمر رهيب. وقد خبرت ذلك وأنا صبّى.. يقولون إن الدنيا مليئة بمحبى الخير.. أهل الرحمة.. **(وهو يضحك بسخرية)**.. لا تصدقوا هذه الخرافة أيها المحترمون.. على العكس.. إنها مليئة باللؤماء الذين لايعنيهم أن يجوع جارهم وأن يُتخموا هم.. حتى لو كان أقرب الناس إليهم. ولست أدرى كيف ورثنا أمثال هذا النوع من الأقوال

واتّخذناها حقائق ثابتة. فمتى كان الناس رحماء؟ فحكايات التاريخ تحدّثنا أنه فى أوقات الأزمات والحروب كان الفقراء والضعفاء يموتون جوعًا بينما الأغنياء والأقوياء يزدادون شبعا. هكذا كان البشر منذ وُجدوا على هذه الأرض.. لا ينشدون سوى مصلحتهم الذاتية إلاّ الشواذ منهم، ومن هنا جاء المثل القائل «الإنسان أنانيّ بطبعه».. نعم هكذا كان الإنسان منذ خُلق وهكذا سيكون إلى أن يرث الله الأرض وما عليها.

وإلاّ فمن أين جاءت حكاية هابيل وقابيل؟! ألم يقتل قابيل أخاه هابيل من أجل طمع الدنيا؟! وطمع تافه مضحك.. نعم هكذا بدأ الإنسان حياته على هذه الأرض وهكذا سينهيها».

المشاهد رقم ٣: أنت تتحدث أيها البهلوان وكأنك فيلسوف خبر الحياة، فهل تريد أن تعمل من نفسك فيلسوفًا فى رءوسنا؟.

البهلوان: أؤكد لك أيها المحترم أننى خبرت الحياة فعلاً.. وخبرتها منذ كنت صبيًا.. خبرتها لأن أبى كان من الشواذ الذين يحبّون الخير فقاد عائلته إلى كارثة.. والحقيقة أننى احترفت هذه المهنة انتفاعًا من تجربة أبى الذى كان يرفض ممارسة الحركات البهلوانية فأسلمنا سلوكه إلى الخراب. فقررت أن أنتفع من الحركات البهلوانية واتخذها مهنة لى، وإذا كان الكثير منكم يمارسها سرًا فأنا أمارسها جهارًا ولا أخجل من ذلك.

(همهمات احتجاج فى الصالة وصيحة: «لا تعمّم احكامك ايها البهلوان»).

البهلوان: عفوًا.. عفوًا أيها المحترمون.. أنا لا أقصد إغضابكم.

وكل ما هنالك إننى أحب أن أشرككم فى خبرتى.. تلك الخبرة التى اكتسبتها من تجربة أبى .. فهل تسمحون لى أن أحكى لكم حكاية أبى ولعلكم تجدونها حكاية مسلية.

صيحات: (فى الصالة) احكها لنا أيها البهلوان.. احكها لنا.

البهلوان: كان أبى رحمه الله من أولئك المهووسين بحبّ الخير. وكان ميسور الحال وكنا نعيش عيشة رغدة من الأملاك التى ورثها عن أبيه.. أعنى جدّى رحمه الله الذى كان يبدو على خلافه يمارس الحركات البهلوانية وإلاّ ما استطاع أن يجمع كل تلك الثروة. وكان أبى لا يخذل سائلاً ولا يتردد فى إغاثة محتاج مهما كلّفه الأمر. واضطره ذلك إلى أن يرهن بين الحين والحين جزءًا من أملاكه على أن يستردها فيما بعد. وعند من كان يرهنها؟ عند أعزّ صديق له، وكان هذا الصديق على نقيضه ينتفع أقصى انتفاع من االحركات البهلوانية، وقد صار من كبار الأثرياء، لكن حركاته البهلوانية خربت بيوت الكثيرين ومن جملتهم أبى، وفى يوم من الأيام وجد أبى نفسه على الحديدة.. وإذا بأملاكه كلها قد انتقلت إلى هذا الصديق العزيز.. وإذا بنا نجد أنفسنا نحن أفراد أسرته على حافة الجوع. (وهو يرفع كفيّه بالدعاء إلى السماء) الله يرحمك يا أبى.. ما ضرّك لو تشبّهت ببقيّة الناس ومارست الحركات البهلوانية؟ لو فعلت ذلك لكنتُ الآن من كبار االأثرياء.

المشاهد رقم ٣: يظهر أن أباك المرحوم كان عبيطا أيها البهلوان (ضحك فى الصالة).

البهلوان: هذا أمر لا شك فيه أيها المحترم، ولو لم يكن كذلك ما وقفت أمامكم الآن العب دور البهلوان.. ولكن هل تسمحون لى أن أواصل حكاية أبى؟

صيحات: (فى الصالة) استمر.. استمر أيها البهلوان.

البهلوان: (ينحنى انحناءة قوية) شكرًا لكم أيها المحترمون..

أنا ممنون منكم.. طبعًا كان لدينا أقرباء أغنياء. فهل تحسبون أيها المحترمون أن أيًا منهم مدَّ إلينا يد العون وانقذنا من محنتنا؟! ابدًا.. على العكس.. كان بينهم الغاضب من سلوك أبى.. وكان بينهم الساخر منه.. وكان بينهم الشامت به. ولم يفكر أىّ واحد منهم أن ينقذ عائلته من جوعها. ورفض كل واحد منهم أن يساعده بمبلغ يسدِّد به بعض دينه ليستعيد جزءًا من أملاكه. هناك اعتقاد لدى الناس وهو من جملة الاعتقادات الخاطئة الكثيرة أن الأغنياء يتمتعون بالسخاء والكرم ويجودون على المحتاجين بشىء مما رزقهم الله، ولكن صدِّقونى إن هذا الاعتقاد خاطىء جدا. والفقراء بالتأكيد أكثر كرمًا وسخاء من الأغنياء لأنهم لا يخشون أن ينقص مالهم المكنوز.. فليس لديهم مال مكنوز أصلا.

المشاهد رقم ٣: مالك وهذه الأحكام السخيفة أيها البهلوان؟ يبدو أنك صدَّقت أنك صرت فيلسوفا لمجرد أن أباك كان عبيطا وضيَّع أملاكه ونسيت أنك لست سوى بهلوان.

البهلوان: (يحنى قامته) شكرًا لك أيها المحترم على أنك ذكَّرتنى بحقيقتى.. (يروح ويجىء على خشبة المسرح وهو منكّس الراس) حقًا ما أنا سوى بهلوان.. وما كان ينبغى لى أن أحكى لكم حكاية أبى، وعلى كل حال فهى حكاية حزينة وليست مسلية.

المشاهد رقم ٤: لا تبال بما سمعت أيها البهلوان، وأبوك لم يكن عبيطًا بل كان رجلاً شريفا يحب الخير.

المشاهد رقم ٣: (بتهكم) وهل ينبغى لمن يحب الخير أن يبذِّر أمواله بهذه الطريقة ويلقى عائلته فى أحضان الفقر؟ إنه هو المسئول عن عبطه.

البهلوان: (موجهًا الكلام إلى المشاهد رقم ٣) معك حق أيها المحترم، لو كان أبى المرحوم مارس الحركات البهلوانية لظلت عائلته تعيش عيشة رغدة ولما ألقى بنا على الرصيف، وماذا كان سيضيره ذلك؟ كل الناس المرفهين يمارسون الحركات البهلوانية.

المشاهد رقم ٤: لا تقل ذلك أيها البهلوان. أبوك كان شريفًا.. وياليت الكثير فى المجتمع من الشرفاء الصادقين لا البهلوانيين الكذبة.

المشاهد رقم ٣: مالنا وهذا الكلام الفارغ؟ هل حضرنا إلى هنا لنستمتع بوقتنا أم لنسمع كلامًا سفسطائيًا؟ أهذا كلام مسلٍّ أم كلام يجلب الغم.

المشاهد رقم ٤: إنه ليس كلامًا سفسطائيًا بل هو كلام فى الصميم وما قاله البهلوان هو عين الصدق.

المشاهد رقم ٥: علينا أن نقرَّ بالحقيقة يا إخوان ونعترف بعيوبنا لكى نصلِّحها.. أحسنت كلامًا أيها البهلوان وإن كانت أقوالك غير مسلِّية فعلا.

البهلوان: (وهو ينحنى انحناءة قوية) شكرًا لك أيها المحترم.. أنت نطقت بالحكمة.. هل تسمح لى أن أسألك ماذا تعمل أيها المحترم؟

المشاهد رقم ٥: ألا تعرفنى أيها البهلوان؟

البهلوان: (يظلل عينيه بكفيه ويمدّ إليه النظر) العتب على النظر أيها المحترم.. لم يحدث لى شرف معرفتكم.

المشاهد رقم ٥: أنا نائب منطقتكم.. أنا الناطق باسمكم.

البهلوان: (فى حركة استنكارية) لا.. لا أيها المحترم.. أنت لست ناطقًا باسمى.

المشاهد رقم ٥: (فى عجب) ولماذا؟ ألست المدافع عن حقوقكم فى البرلمان؟ ألم تستمع إلى خطبى دفاعًا عن حقوق الشعب؟.

البهلوان: استمعت إليها.. استمعت إليها طبعا.

المشاهد رقم ٥: فكيف تقول إذن إننى لستُ ناطقًا باسمك؟ ألست واحدًا من أبناء الشعب؟

البهلوان: (يتحرك على خشبة المسرح رواحًا وجيئة وهو منكس الراس) هل أنا من أبناء الشعب حقا؟ ولكن ما أنا سوى بهلوان. (يقف فجأة فى مقدمة المسرح ويخاطب المشاهد رقم ٥) هل تسمح لى أيها المحترم أن أسألك: ماذا تعمل؟

المشاهد رقم ٥: ماذا تعنى؟

البهلوان: أعنى ما هى صنعتك؟

المشاهد رقم ٥: يمكنك أن تقول إن صنعتى هى السياسة.

البهلوان: (فى حرارة) مرحبا بالزميل العزيز.

(ضحك فى الصالة).

المشاهد رقم ٥: (فى حدّة) ماذا تقول؟

البهلوان: لا تغضب منى أيها المحترم.. أنا لا أقصد سوءًا.. ولكن لا شك أنك تتفق معى على أن السياسى فى حقيقته ليس سوى بهلوان يكسب رزقه من الخطب البهلوانية، وكل ما هنالك من فرق بينى وبينه أننى ألعب دورى على خشبة المسرح وهو يلعب دوره على مسرح السياسة.

المشاهد رقم ٥: (فى غضب) لا تستغل رحابة صدرى وتقلّ أدبك أيها البهلوان. فالسياسيون هم أشرف الناس وهم الذين يدافعون عن حقوق الشعب.

المشاهد رقم ٤: (فى تهكم) وكيف يمكن أن يدافع عضو فى الحزب الحاكم عن حقوق الشعب؟

المشاهد رقم ٥: ولماذا لا يمكن؟

المشاهد رقم ٤: وكيف يتأتّى له ذلك وهو يدعم حكومة تصادر حقوق الشعب؟

(صيحات فى الصالة: «فليعش السياسيون البهلوانيون»).

المشاهد رقم ٥: (فى غضب) هذه مؤامرة على الحزب والسلطة الوطنية والمجتمع وأنت على رأسها أيها البهلوان.

البهلوان: مالى والمؤامرات أيها المحترم؟ ما أنا سوى بهلوان وكل غرضى هو أن أسليكم.

المشاهد رقم ٥: (متوعدًا) بل أنت شخص حقير ومخرِّب خطير ويتبقى أن تلقى جزاءك.

البهلوان: أنا مخرِّب خطير؟! أنا؟! ما أنا سوى بهلوان.

(صيحات فى الصالة: «دعوا البهلوان يعبرّ عن افكاره».. «دعوا البهلوان يعبرّ عن افكارنا».. جدل وضجيج فى الصالة. يظهر مدير الفرقة على المسرح وهو بادى الاضطراب).

المدير: (مخاطبًا البهلوان فى جزع) ماذا فعلت أيها البهلوان بأقوالك الحمقاء؟ أنت ستدمِّر مسرحى وتقطع عيشى وعيش زملائك.

البهلوان: وماذا قلت حتى اقطع عيش زملائى؟ كل ما قلته معروف للناس جميعًا. الكلّ يعرف أن المحامى كله وجيعة وأن التجار لصوص وأن السياسيين مهرجون منتفعون وأن مجتمعنا بكليّته قائم على التظاهر والزيف والنفاق. هذه الحقائق يعرفها الجميع أيها المدير المحترم وأنا لم آت بشىء من عندى.. وما أنا سوى بهلوان لا يقصد بأقواله سوى التسلية والمزاح.

المدير: (وهو يلطم وجهه) اسكت أيها الأحمق.. أسكت. ليس كل ما يعرف يقال. انت خربت بيتى وخربت بيوت زملائك.

المشاهد رقم ٥: (يخاطب المدير بشدة) لا تتظاهر بالبراءة أيها المتآمر فأنت شريكه فى هذه المؤامرة وسيكون حسابك عسيرا.

المدير: (وهو يلطم وجهه) خربت بيتى أيها الأحمق.. خربت بيوت زملائك.

البهلوان: صدّقونى.. أنا لا أقصد سوءًا.. ما أنا سوى بهلوان وكل غرضى هو أن اسليكم.

المشاهد رقم ٥: (فى غضب شديد) وتصرّ على أن تسخر منا أيها الحقير؟ أين التسلية فيما قلت من أقوال سخيفة ما أنت سوى مخرِّب. وأنت فى حاجة إلى درس فى الأدب. (مخاطبًا الأشخاص حواليه) قوموا معى لنلقّنه درسًا لا ينساه.

(يقفز المشاهد رقم ٥ إلى خشبة المسرح ويرفقته عدد من أصحابه ينهالون على البهلوان ضربًا وركلاً وهم يشتمونه).

البهلوان: (صارخا) لماذا تضربوننى؟ أنا لم أقل سوى الحقيقة.. وأنا لا أقصد سوءًا.. كل غرضى هو أن أسليكم.. وما أنا سوى بهلوان.

المدير: (يلطم وجهه ويصرخ مولولا) قطعت رزقى أيها الأحمق.. قطعت رزق زملائك.

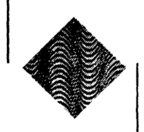
(يحدث هرج ومرج فى الصالة وتعلو صيحات متنافرة: «ادّبوا هذا المخرِّب».. «دعوا البهلوان وشأنه».. «إنه متآمر».. «إنه لم يقل غير الحق».. من يدافع عنه مجرم مثله».. بل أنتم المجرمون».

يتبادل عدد من المشاهدين الشتائم ثم يشتبك بعضهم مع البعض الآخر فى عراك بالأيدى. يسود الصالة الفوضى والاضطراب فى حين يغادر بقيّة المشاهدين الصالة فى تزاحم وفزع.. يهبط الستار ببطء).

- ستار الختام -

صنعاء

بوزيان موسى



رُؤيــــا

* مهداة إلى أخي وصديقي الشاعر محمد الأشعري.

جَاءَني يطرُقُ بَابي خِلسَةً

وَجُفُونُ الأَرضِ نَامَتْ

تَحتَ سَقفِ العَتَماتْ

لَمْ أكُنْ بَعدُ غَفَوتُ

فَانتَفَضتُ

وَهَتَفتُ:

مَنْ يَكُونُ الطّارِقُ الآنَ

كُهُوفِي الحَالِمَةْ؟!!؟

نَجمَةٌ مِنْ نَجمَاتِي الهَائِمَةِ؟؟

أمْ تَرَاهَا ذَاتيَ الأُخرَى تَدَلّتْ

مِنْ شقوقِ المعجزاتْ؟!!؟

قَالَ: افتحْ سَيِّدى

إنَّنى أحملُ بعضَ الكلماتْ

سَحَبَ آلتَّاريخ مِنِّى عَبَقى

وخيولُ آلعمرِ شاخَتْ

فَهْى غَرْثى وصَوَادِى

هَدَّهَا عَسفُ الرَّحيلْ

لَمْ أجِدْ بَعْدَ انفلاتِ الرُّوح مِنِّى

مَنْ يُدارى جَسَدِى

عَنْ أبجَدِيَّاتِ الأفولْ

غَيْرَ ضَوْءٍ فِى الفضاءاتِ تَسَامَى

وتَهَاوَى عِنْدَ بَابِكْ!!!.....

صَوْتهُ كانَ عليلاً وجَليلاً

مِثلَ رَعْشٍ فِى الحشَا

أوْ مِثلَ هَمْسِ القُبَّرَاتْ

قُلْتُ: خَطفُ الوَحْىِ هَذَا

قَدْ تجلَّى فِى رِحَابى

ورعودُ اللَّهِ رَشَّتْ خلوَاتى

بِرُضَابِ البَرَكَاتْ!!!
وَفَتَحْتُ القَلْبَ حَتىّ
أَنظُرَ القَادِمَ نَحْوِى
فَإِذَا الصَّمْتُ بِبَابِى
وَالمَدَى
وَبَقَايَا عَبَرَاتْ....!!!

المغرب



في العدد القادم:

ثروت عكاشة
و
حسين بيكار

سلام ابراهيم

المنفى الأبدى

فى مجموعة «بعد مجىء الطير»

فى إحدى رسائله إلىّ كتب إبراهيم احمد «أن نكتب ببساطة وعمق ذلك ليس هينا، وهذا منحى تطلعت إليه منذ وقت بعيد ومازلت اشعر أننى لم احققه كاملاً» ومن خلال متابعتى لنتاج الكاتب الممتد إلى ربع قرن مضى، وجدته امينا لقوله هذا، فجل اهتمامه كان منصبا على كتابة نثر بسيط ومتين ومكثف فى نمط القصة ذات الحدث - اللقطة وهذه ميزة القصص التى يكتبها أحمد بلغة واضحة دون تكلف وحذلقة ولألف ودوران، وهذا شأن جنس القصة الأدبى، فالقصة فى التراث العربى الشفاهى والمدون كألف ليلة وليلة والأغانى والسير وكذلك أبدع القصص القصيرة العربية والعالمية المعاصرة تتسم بالعمق والوضوح.

وإبراهيم احمد معروف فى أنطولوجيا القصة العراقية باعتباره مجددا مع أبناء جيله كاحمد خلف وموسى كريدى، ومحمد خضير، وفهد الأسدى، وجليل القيسى وغيرهم. ويتميز بأنه من أهم مؤصلى الأقصوصة فى القصة العراقية الحديثة وكان له أثر حاسمٌ على الأجيال اللاحقة. والمجموعة التى بين أيدينا «بعد مجىء الطير» هى الثالثة للقاص بعد «عشرون قصة قصيرة جدا» و «صفارات الإنذار» وهى مشغولة بإشكالات المنفى.

تتلخص إشكالية المنفى قسرا فى جملة يقولها الأعمى فى - حالة خاصة جدا - وهو مرعوب من خيال لحظة عودته واختلاف الناس والأحوال عليه بعد طول غياب فى الغربة «أنذاك سأدخل عماى الحقيقى متأرجحا بين ماض لم يعد قائما وحاضر لم اعد شيئًا يذكر فيه» ص ٩٢. فالمنفى يصاب بفصام أبدى من لحظة مغادرته سرا الوطن المنكوب بالقمع الدموى والحروب، إن هاجس الأعمى يكثف بعمق ويلخص

محنة المنفى المملوك لماض وحيوات تبددت فى التجربة العراقية موتا وقتلا وتشردا وخرابا وتبدلا لكنها حية فى الصحو والأحلام وبذلك تكون الغربة من حيث الجوهر هى غربة أبدية لا عودة منها، أما واقع المنفى فمستلب بالذكريات» أكاد أقول إن ما يعيشونه وراء جفونهم أكثر مما يعيشونه أمامها، هناك يعيشون أحلامهم، أغانيهم، وجوه أحبتهم» ص ٩٢. من هذا العالم تستمد قصص المجموعة موضوعاتها ويخوض الكاتب فى الأعماق المتكسرة المتشظية المتلظية بسعير الماضى الحى خلف الجفون باحثا منقبا. فى متاهات من التذكر والأحلام تغوص بنا قصة ـ المعلمون يتجولون فى الليل ـ فالجالس فى ليل الغربة يستعيد ذكرياته فى المدرسة بكل ما تحتويها من تناقضات وكأنه يتدرع بها من خواء الغربة ووحشة المكان. يستعيد حياة كاملة بتأمل تكوينات المعلمين المختلفة وسلوكياتهم، الوطنى والسكير والأحمق والقاسى ومتابعة مصائرهم التى يرصد برصدها مرحلة من مراحل تاريخ العراق المعاصر المضطربة فالمعلم الوطنى مصيره السجن والأحمق العيش والقاسى المؤمن بـ «لا ينفع مع العراقيين غير الحجاج» ص ١٨ جلادا يعذب طلابه بعد انقلاب شباط ١٩٦٣ العسكرى. بدت القصة مثقلة بمواضيع عديدة تصلح قصصا مستقلة يجيد الكاتب أداءها ألا وهى اللقطات الموحية والساخرة المنثورة هنا وهناك. البنية الفضفاضة لهذه القصة أتت من محاولة الكاتب احتواء عالم يضيق بالقصة القصيرة بتناوله ثلاث شخصيات مضافة إلى الراوى وعدم تبئيره للسرد مما جعل التناسب الكلى لمكونات القص مرتبكا.

تلخذ أشواق المنفى فى قصة ـ لقاء ـ بعدا آخر فتدفع الرسام المتواجد فى سوريا إلى زيارة الفرات فى نقطة حدودية حيث يراه وهو يلج جسد الوطن الممنوع. يتداخل هم الشخصية بهم النهر ويصير هاجس ضياع النهر بغوره فى أعماق الأرض معادلا موضوعيا لذات المنفى الآخذة فى التبدد والغور والجفاف فى التراب الغريب. يبلغ السرد مصاف النثر الغنائى الصافى والرسام يبث روحه الشجنة مؤنسنا الأشياء فيتحول النهر إلى امرأة يخجل من التعرى بحضرتها، ومن فرط عذوبته تتعطل قدرته على الفعل فلا يستطيع إتمام إحدى غايات قدومه برسم النهر ويتحول إلى طفل يلهو بصناعة زوارق ورقية يحدرها فى جرح النهر المتدفق بفراته محاكيا ما كان يفعله على ضفاف أنهار الوطن ولكن المأزق أبدى والمحاكاة تبقى محاكاة لا تروى عطش الروح. القصة سمفونية عذبة تحكى أشواق منفى. ما أخل ببنية القصة وشاعريتها الصدفة فى نهايتها بقتل الرسام فى حادث سير وهو فى طريق عودته إلى دمشق ففاجعة الأشواق هى أبلغ بكثير من فاجعة قتل بالصدفة ممكن أن تحدث لأى كائن متغرب أو فى وطنه وما أخبرتنا به القصة هو فاجعة، وإذا كان لابد من موت فحياة الرسام موت متناسب مع الحبكة وشفافية السرد وطبيعة الحدث والمناخ. أعود إلى ـ حالة خاصة جدا ـ أطول قصص المجموعة وذات مبنى روائى لطبيعة المادة المعالجة واتساعها وتداخل الماضى الشخصى بالماضى الوطنى بالحاضر بالمستقبل وشساعة الرقعة الجغرافية وكثرة التواريخ والبلدان. ويظهر واضحا أن

الكاتب تجاوز هنات نص - المعلمون يتجولون - بسيطرته على المادة وطبيعة أدائه الفني المختلف عما عهدناه من الكاتب وذلك برسمه مناخًا روائيًا متناسب المكونات يصلح صلاحية كبيرة لفيلم سينمائي. القصة تعرض لمأساة مهملة من قبل الأدب العراقي ألا وهي التهجير القسري للبلدان المجاورة بحجة التبعية والذي جرى بوقت مبكر وقبل الحروب الأخيرة وكان بادئة للهجرات العراقية الكبيرة اللاحقة إبان الحروب وازدياد القمع والإرهاب والقتل المجاني. يسجل لأحمد هنا سبقه في إضاءة هذا الموضوع الحيوي بنص من النصوص القصصية العراقية الجميلة المكتوبة في المنفى في السنين الأخيرة. استخدم القاص التداعي وداخل بين الأزمنة في انسيابية مستخدما ضمير المتكلم مما سمح له ولنا بالغوص في أعماق الشخصية الدفينة مضيفًا إلى قدرته في إدارة الحوارات والوصف المكثف والتقاط ما هو دال في اليومي. وهناك بعض الهنات التقنية البسيطة في استخدام ضمير المتكلم لشخصية الأعمى الذي يفترض أن يعتمد في السرد على الحواس الأخرى عدا النظر خصوصًا في الوصف الخارجي، إذ يبدو السارد في بعض المواقع مبصرا، مثلا - سرنا عبر غابة كبيرة. صادفتنا غزلان وادعة بين الحشائش - ص ٨٨، فالسرد هنا فقد شروطه الموجبة، وهذه الملاحظة لا تقلل من قيمة القصة وجماليتها.

المنفى بمقدار ما يبدو قاسيا متوترا مكتئبا حزينا فهو في أعماقه هش هشاشة طفل، فإزاء جفاف واقع المنفى يجتر المنفي ذكرياته لاعبا بمرابع محفورة بالروح لا تكف عن الظهور في النوم وأحلام اليقظة ويحاكيها كلما سنحت له فرصة، فالأب في - الطائرة الورقية - يطير الطائرة بدلا من ابنه الذي نشأ في الغربة ولم يألف مثل هذه اللعبة الشائعة في الشارع العراقي مستمتعا بظلال ذكرى لعبه فوق السطوح. وجليل الواسطي في قصة تمثيل - مكتظ بالحنين يُفاجأ حينما يتصل بمسرحه القديم في بغداد تليفونيًا ويرد عليه جبوري الممثل السكير فمن أوهام المنفي العويصة اعتقاده بتوقف مجرى الأشياء أثناء غيابه، ويعم الاختلال كيان الشخصية عندما يلعب معه جبوري أحد الأدوار الصغيرة التي كان يلعبها في المسرح مقابل ثمن سكرة مقلدا صوت الواسطي الذي سأله عن نفسه فيلتبس الأمر عليه ويصل إلى حدود الإيهام والشك بالوجود. والنص بالغ الدلالة يشي باهتزاز ذات المنفي من ناحية وانفصالها عما كانته في وطنها انفصال الميت عن ماضيه. كما إن النص يسقط أحد أخطر أوهام المنفي الذي يعتقد بخراب الدنيا دونه ناسيا أن نهر الحياة يبقى دافقا أبدا بوجوده وعدمه. أما - بعد مجيء الطير - فقصة غنائية ناجحة تمسح أشجان المنفى، ففي هباء الغربة يتشبث الإنسان بالأوهام والشارد والوارد مضيفا على الأشياء ما ليس فيها فالزوجة ترى بالفاختة التي رتبت لها عشا في النافذة وانتظرتها طويلا ذات طير محلتها - إنها قادمة من هناك وأخذت تشير إلى الاتجاهات بحيرة وذهول - ص ١٦٢ وللطير هنا بعد رمزي مهم فهو يملك السماء كلها والأوطان كلها يجوب الأرجاء كما يشاء بينما المنفي محاصر بقوانين دول غريبة وحدودها ورجال أمنها التي تنظر إليه كنكرة، ضيف

مشبوه أو ثقيل تطرده متى شاءت كما هو حال العراقى فى قصة ـ الرحلة ـ الذى ترجعه السلطات الإيطالية إلى سوريا من المطار، وكحال العائلة فى ـ بعد مجىء الطير ـ التى تستلم برقية من السلطات بضرورة إخلاء الشقة لاختلاف الظروف السياسية فى تلك البلد، بقى أن نذكر أن اللقطة الأخيرة والإحساس المرصود كانا زائدين على النص وهما على كل حال من إسقاطات الكاتب الأيديولوجية التى لا تنى تظهر فى موضع أو آخر مبثرة جسد النص ـ لكن الزوج تلقى طعنة اليمة أخرى غير مقصودة من الزوجة عندما قالت ـ انظر هؤلاء هم رفاقك ص ١٩٣.

قصص ـ الحفل الختامى ـ بقايا وشم ـ اعتراض ـ، تعبر عن معاناة الكاتب الفكرية من جراء سقوط نموذج النظام الاجتماعى المؤمن بأفضليته للإنسان إذ يشعر الأصولى المؤدلج بهزيمة شخصية وكأن الخراب الذى آلت إليه تلك الأنظمة هو خراب لبيته وكيانه وهو على كل حال شعور موهوم تصنعه الأيديولوجيا، وهى قصص ضعيفة فنيا تنفرد عنها ـ اعتراض ـ التى تمتاز بتبلور هموم الشخصية القصصية واستقلالها عن هموم الكاتب، ورسمها الدقيق لمعاناة الشيوعى الأصولى «وبالمناسبة هذه شريحة كبيرة لعبت دورا مهما منذ أواسط الأربعينيات حتى أوائل الثمانينيات فى ساحة الصراع السياسى العراقى المعاصر» عاملها الكاتب بشجن وتعاطف كبيرين.

بعض القصص بدت باهتة، لم تعالج خصائص معاناة المنفى المختلفة تماما عن معاناة المواطن المستقر فالإحراج الذى يتعرض له الأب فى محل بيع الألعاب فى قصة ـ إحراج ـ ممكن أن يتعرض له أى مواطن غير قادر على شراء لعبة لابنه داخل الوطن. وبدت ـ فقاعات ـ غير مقنعة فعبث الكهل الأربعينى السياسى المتغرب بعد إذلال فى المعتقل غير منطقى لأن الفقاعات ليس لها أية دلالة بالكيفية التى أتت بها القصة إلا إذا أرادها الكاتب دلالة على الخواء وهذا المبنى الرمزى يحتاج إلى تدعيم من ناحية المناخ والتاريخ والشخصية. وبدت هواجس المنفى بـ ـ نيوزويك ـ الباحث عن العمل غير ذات دلالة ورؤيته لصورة زميل عمل سابق منشورة فى الصحيفة وهو يحمل جريحا فى الوطن المبتلى فى الحرب صدفة بالية لفرط تكرارها فى العديد من القصص الاجتماعية والأفلام المصرية.

الدنمارك



شمس الدين موسى

مجلة ألف.. عدد خاص عن ابن رشد

تعتبر مجلة ألف التى تصدر عن قسم الأدب الإنجليزى والمقارن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، من أهم المجلات الفكرية والعلمية والثقافية بالعالم العربى، حيث دأب محررو المجلة على تقديم كل ما هو جيد ويتشابك مع الحياة الفكرية والثقافية المعاصرة.

والعدد الأخير الذى صدر مع نهاية العام المنصرم ١٩٩٦ يحمل مجموعة من الدراسات والأبحاث المتميزة عن المفكر العربى «ابن رشد» الذى احتفت كل الدوائر العلمية فى العالم الغربى بإنتاجه الفكرى والفلسفى، ومن ثم فالاحتفاء بإنتاج ابن رشد يمثل إنعطافة حقيقية نحو التنوير فى عصرنا الحاضر الذى تدور به أكبر معركة بين الأفكار الحرة والأفكار الظلامية التى تعمل على أن تشد حياتنا خطوات كبيرة إلى الوراء. كما إنه يمثل بوصلة للاتصال بأكثر الجوانب تقدمية فى تراثنا الفلسفى والعلمى والفكرى.

والعدد يشتمل على دراسات مختلفة لكل من د. **نصر حامد أبو زيد، ود. زينب الخضيرى، ود. حسن حنفى، ومحمد المصباحى، واحمد عبد الحليم عطية، وعبد المجيد الصغير وعلى مبروك ومحمد عفيفى مطر** الذى قدم مقالاً لشهادة خاصة...... فضلاً عن عدد من الدراسات للمفكرين الأجانب الذين تخصصوا، أو اتصلوا بصورة أو أخرى بأفكار وأعمال ابن رشد، امثال **تشارلز بتروث، ومايكل روس، وهارو لد ستون، ومارك شوب**..... إلخ مع مقابلة قامت بها المجلة مع المفكر العربى محسن مهدى...

وجدير بالملاحظة أن قارئ عدد ألف الأخير سوف يجد جرعة علمية كبيرة تتناول ابن رشد، وأعماله، وعصره، ومواقفه المختلفة، مما يضيف بعدًا جديدًا إلى المكتبة العربية الفلسفية على وجه الخصوص... فلقد شكلت الجوانب المتنوعة فى الأبحاث المنشورة تغطية كاملة إلى حد كبير لمجمل خصوصيات افكار بن رشد، من موقفه السياسى والفكرى تجاه أئمة السنة مثل الغزالى، وهو ما فصله د. **حامد ابو زيد**، إلى الجوانب السياسية التى تناولتها د. **زينب الخضيرى** وصولا للجوانب

الاجتماعية مثل موقفه الواضح من المرأة الذى فصله أحمد عبد الحليم عطية، وهو ما شكل نوعًا من التقدم الفريد على معاصريه، وربما لا نزال ندور داخل نفس الدوائر بواسطة المحافظين، وهم الذين عناهم ابن رشد فى خطابه الأساسى الاجتماعى.

وليس غريبًا ونحن فى عصر التعددية، الذى لا يمكن القبول فيه بالرأى الواحد أو الصوت الواحد، أن نرى د. زينب الخضيرى فى دراستها بعنوان ابن رشد بين التعددية والواحدية توجه نقدها لابن رشد عندما يرى أن الرئيس أو الملك لابد أن يكون متعاليًا، ويشبهه بالإمام المعصوم، كما إنه لا يحتاج إلى المرؤوسين بالطبع ليكون رئيسًا بينما لا توجد نجاة للمرؤوسين بدونه. كما قدمت دراستها لابن رشد من خلال تمسكه بالوحدانية التى لم يفصح عنها. وترى أنه رغم جهود الباحثين لتحليل فلسفة ابن رشد، فإنه لايزال أمامهم شوط كبير لسبر أغوار فلسفته، حتى يمكن إدراك دوافعها، وأسسها الأيديولوجية ليمكننا فى النهاية الإجابة على العديد من الأسئلة... وترى د. زينب أن المجال لاكتشاف ابعاد فلسفة ابن رشد لايزال يحتاج إلى كثير من الجهود والعديد من القراءات....

وعن موقفه من الغزالى، ترى الباحثة أن الخلاف بين ابن رشد والغزالى كان خلافًا بين متصارعين على السيادة الفكرية، لذلك تعددت اشكال نقد ابن رشد للغزالى، فأحيانًا يكون نقده له نقدًا منهجيًا، وأحيانًا يكون نقدًا مذهبيًا، وفى أحيان ثالثة يأتى حاملاً الإدانة الأخلاقية، وفى أحيان رابعة يكون حاملاً الاتهام بالجهل، والنقص فى العلم والمعرفة.. وتبرز الباحثة فى دراستها الكثير من الاستشهادات على ما تقول من كتابات ابن رشد نفسه.

وتأتى دراسة نصر حامد ابو زيد بعنوان «خطاب ابن رشد بين حق المعرفة وضغوط الخطاب النقيض» لكى يعقد نوعًا من الدراسة المقارنة بين افكار ابن رشد، وأفكار الغزالى، متخذًا من رأى الشيخ أمين الخولى ومنهجه فى التجديد دليلاً له - حيث لا يمكن التجديد أو القيام به دون أن يقوم المجدد بقتل القديم بحثًا، لان التجديد - على حد قوله - دون فحص القديم فحصًا نقديًا من شأنه أن يضيف أفكارًا إلى أفكار، فتتجاور الأفكار القديمة والأفكار الحديثة دون أن يزيح القديم ويحل محله. كما يطالب بعدم وجود أية ضرورات فى الدخول فى إنتاج الخطاب الركيك السقيم، الذى ينطوى على التراجع والاستسلام امام الهجوم المحافظ الذى يتهم الأفكار الجديدة بالإلحادية او الشيوعية، أو العلمانية...... كما يرى انه عند قتل القديم بحثًا يجب رد الأفكار إلى سياقها فى تاريخ الفكر، حتى تزول عنها القداسة التى تسمح لأنصار تقليد القديم بتفجيرها فى وجه المجددين.

كما يرى نصر حامد ابو زيد أنه ليس من الضرورى أن تكون القراءة الحديثة لأفكار ابن رشد مرتبطة بصيغة التنوير الأوروبى، لأننا نحتاج إلى قراءتنا الخاصة، التى لا تعنى الانفصال التام أو الكامل عن القراءة الأوروبية، كما لا تعنى فضّ الاشتباك بين ابن رشد وسياقه العربى الإسلامى تاريخيًا وحضاريًا. ويرى نصر حامد ابو زيد، أن أفكار ابن رشد سببت الكثير من الاضطراب بين دارسيه... ويقول:

«لقد حملت أفكار ابن رشد خطابين. أحدهما علوم الأوائل، وثانيهما علوم الشريعة، لذلك راح كل فريق يفتش عن أفكار ابن رشد الأصلية الحقيقية، إما فى ركام الشروح والتفسيرات، وإما فى دهاليز السجال ومنحنياته. هذا ما ذهب إليه رينان إلى أن كتابات ابن رشد الدينية لا تمثل فكره الحقيقى، لأنها كتابات كان الهدف منها مخادعة فقهاء المالكية وتحديهم ردًا على

اتهـامـاتهم له. أمـا أفكار الفـيلسـوف الحقيقية فيجب البحث عنها - فيما يرى ريـنـان - فى شروحه **لأرسطو**، حيث كـان ممكنًا أن يتـخـذ من نصـوص **أرسـطـو** الأصلية قناعًا للتعبير عن آرائه وأفكاره...».

ويوردالبـاحث آراء **ابن رشـد** فـى جـهود **أبى حـامد الغزالى** فى القرن الخامس الهجرى، ويرى أنه كان وسطيًا ناهض المعتزلة، كما ناهض المتصوفة، وباطنية الشيعة، وزندقة الفلاسفة وكان فى كل ذلك يعـتـمـد الحلول الوسطى اتبـاعًا لمنهج **الأشـعـرى**، وبـذلـك **فالغزالى** فى رأى **ابن رشد** لم يلزم مذهبًا من المذاهب فى كتبـه، فـهـو مع الأشـعـرية أشـعـرى، ومع الصـوفـيـة صوفى، ومع الفلاسفة فيلسوف.... وفى اختصار يرى **نصر أبو زيد** أن **ابـن رشـد** يمثل هـمزة الوصل بين حلولية **الحـلاج** - أى نظرية الحلول - فى القرن الثالث الهجرى وبين وحدة الوجود عند **ابن عربى** فى القرن السابع. ويرى أن لغة الغزالى المتـحـفظة فى إحـيـاء علوم الدين - جاءت لتحاول تفادى رد الفعل الذى كلف **الحلاج** حياته. كما يرى أن مـوقف **الغـزالى** فى مناهضـة فكر البـاطنية لم يكن مـوقفًا فكريًا بقدر مـا كان إسـهامًا سياسيًا للدفـاع عن حق الخليفة العباسـى فى الإمامة، كما ذهب من المناصـرة إلى تبـرير النظام القـائم والدفاع عنه بنفس آليات الفكر الشيعى الباطنى. المتطرف...

وفى مـواجـهة ذلك المناخ الذى نبت فيه فكر **الإمام الغزالى** وضح **ابو زيد** ملامح مناخ قرطبة والأندلس الذى ظهر فيه **ابن رشـد**، وهى البيئة التى كانت خـالية من التناحر والتناقض، بل كـان يسودها التسامح مع خفة الصراع ضد الآخر المسيحى، عندما بدأ **ابن رشـد** نقده فى مناهج الأدلة لفكر الشيعة، كما كان منهجه واضحًا فى نقده للمتكلمين، والمعتزلة والأشاعرة، حيث كان نقده لهم يتميز بنبرة حادة، ورأى أن علم الكلام ارتكب فى نظره أخطاء جسيمة فى حق الشـريـعـة، وسـبـب لهـا الكثـيـر على مستوى الفكر وعلى مستوى التأويل. واعتمد لغة البرهان الذى يعتمد على القياس العقلى الذى يفضى إلى حقائق يقينية لا يمكن الشك فيها. كما رأى أن هناك ثلاث لغـات يجب التـفـريق بينهـا أثناء الاستعمال فـاللغة الخطابية للعامة، أو اللغة الجدلية للمتكلمين والفقـهـاء، واللغـة البـرهـانيـة - أو لغـة البـرهـان - للفـلاسـفة، وذلك مـرتبط بطبيعـة الناس المتفـاضلة فى التـصديق، لأن منهم من يصـدق بالبـرهـان أو منهم من يصـدق بالأقاويل الجـدليـة تصـديق صـاحب البـرهـان بالبـرهان، ومنهم من يصـدق بالأقـاويل الخطابية كتصـديق صـاحب البرهان بالأقاويل البرهانية.

ولذلك فـالإصـلاح يجب - كمـا يبين **ابن رشـد** - أن يمنع كـتب الجـدل والبرهان من أن يقرأها العامة. مع منع نشر التأويل الحق للشريعة إلا فى كتب البرهان، التى لا يصل إلى فهمها إلا من تمرس بالبرهـان ودرس مقدمـاته وعرف طرائقه.

ويـأتـى بحث **احمد عبد الحليم عطيـة**، ليوضح كيف أصبحت أعمال ابن رشد مفقودة فى العربية وموجودة فى ترجمـات لاتينية وعبرية، مما جـعل البعض عندمـا رأى غيـاب المتن الأصلى الرشدى العربى يقدم صـورة وهمية عن الفيلسوف العربى، فهناك فى رأيه **ابـن رشـد اللاتينى، وابن رشد العبرى** مما أبعـد الفـيلسـوف عن سـيـاقـه الحضارى العربى والإسلامى والقى به فى أيديولوجية أوروبا الوسيطة.

ثم يصل البـاحث إلى وضع بعض الملاحظات حول قضية المرأة فى كتابات - **ابن رشـد**، ولقد تناولها فى تلخيصه لكتاب جمهورية أفـلاطون، وهو المفتقد فى العربيـة، مما أسدل الأسـتـار حـول أفـكـار **ابن رشـد** الاجتماعية وَالمدنية. ويحدد الكاتب بعض اجتـهـادات **ابـن رشـد**، حيث يعرض لمختلف المذاهب الفقهية ثم يأخذ منها ما يتفق مع العقل

فيما يساوى بين الرجل والمرأة، وعندما لا توجد اجتهادات تسعفه، كان الفيلسوف يقوم باجتهاداته الخاصة، وعلى وجه الإجمال - كما يوضح **احمد عطية** - إنه يحق للمرأة نفسها أن تعقد الزواج، ويجب أن تكون العقوبة عند قتل المرأة نفس عقوبة قتل الرجل، كما يستوجب أن تكون حصتها فى الغنائم تعادل حصة الرجل، وهو ما يؤكد ويتفق مع تدليله فى تلخيص كتاب **أفلاطون** فى السياسة «الجمهورية» على مساواة المرأة من طبقة الحراس «الحفظة» بالرجل فى نفس مهام الرجل. ويذهب إلى أبعد من ذلك عندما يقول بجواز قيام المرأة بالإمامة فى الصلاة حتى بين الرجال، كما أنه لا يوجد ما يمنع توليها الوظائف العليا كالرئاسة أو الحكم، كما يذهب إلى أبعد من ذلك كثيراً عندما يعطى الحرية للمرأة فى كتاب أمهات الأولاد من بداية المجتهد، فلا تُباع أم الولد متكئًا فى ذلك على حديث للنبى «**أيُما امرأة ولدت من سيدها فإنها حرة إذا ماتت**» - ويرى أن كفاءة المرأة فى المدن غير معروفة، وأن أسباب الفقر تتمثل فى كون النساء عالة على الرجال، وهن لا يتفهمن بفضل نشاتهن أيًا من الأعمال الضرورية... ومن هنا نرى مع الباحث أن **ابن رشد** كان من أوائل الفلاسفة العرب الذين اقتحموا مجالاً هامًا، وطرح بعض الآراء التى لها أهميتها فى كشف حقيقة المساواة بين طبيعة المرأة وطبيعة الرجل، مع قدرتها على القيام بنفس ما يقوم به من أعمال وذلك منذ عدة قرون.

وتأتى شهادة الشاعر «**محمد عفيفى مطر**» بعنوان شهادة من مقصورة المتفرجين لكى توضح، كيف تفتح وعى صاحب الشهادة على أفكار «**ابن رشد**» منذ كان صغيراً يقلب بين آراء المفكرين والفلاسفة، ويرى أنه على الرغم من فقدان فاعلية آراء **ابن رشد** العقلية فى أرضه الأصلية إلا أن تأثيره كان مؤثرًا فى دفع مسيرة الحركة الفكرية فى أرض أخرى غير الأرض التى نبت فيها فكره وذلك فى رأيه يرجع إلى السياق الحضارى واختلافه لأنه لا توجد قيمة خارج السياق. وكان الحضور الأول **لابن رشد** فى مارس عام ١٨٩٩ عندما نشر **فرح انطون** فى مجلة الجامعة التى انشأها بالأسكندرية عرضًا وتلخيصًا لكتاب **أرنست رينان «ابن رشد والرشدية»** حيث قام جدل كبير حول الموضوع بين **محمد عبده وفرح انطون** اللذان كانا يمثلان التيارين الأساسيين - الأول الإصلاحى التجريدى الإسلامى، فى مواجهة التيار التغريبى الشامى المسيحى الداعى إلى التسامح التنويرى وحرية الفكر.

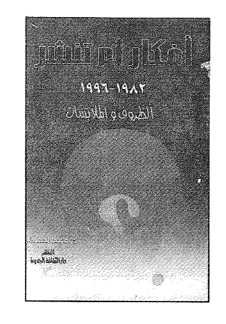
وفى النهاية - أرى أن هذا العدد من مجلة ألف بما حواه من أبحاث ودراسات يمثل علامة جيدة للغاية على الجدية فى التناول لموضوع علمى فكرى بالدرجة الأولى، مع تأصيل كل ما يؤكد الهوية الحقيقية فى ثقافتنا العربية دون الوقوع تحت تأثير حالة الشعور الزائف بالعظمة من ناحية أو الإحساس بعقدة الدونية لقاء كل ما هو وارد. ومن ثم لابد أن يكون لكل ما جاء مردوده العملى فى نفوس الدارسين والمثقفين والباحثين.



عبد الله خيرت

أفكار ممنوعة

هذا ليس عنوان الكتاب كما يلاحظ القارئ، ومؤلفه الدكتور عاصم الدسوقى لايقصد أن أفكاره لم تُنشر لأنه لايزال يعيد صياغتها ويحذف منها ويضيف إليها، كما كان بعض القدماء من كتاب العرب يفعلون، وبعد توخِّى الحذر والمبالغة فى التأنى يحسّون بالندم ويشكون من أنهم تسرعوا؛ لأن أفكارهم الحية الواضحة فقدت حياتها حين ُنقلت إلى الورق، وكذلك لايقصد المؤلف أنه حمل أفكاره هذه فى شكل مقالات وطاف بها على الجرائد والمجلات طالبا نشرها.. فالواقع أن بعض هذه المقالات كان يكتب بتكليف - أو بإلحاح شديد - من رؤساء تحرير الصحف أو المشرفين على الصفحات



المتخصصة فيها، وبعضها الآخر كان محاضرات ألقاها صاحبها فى مؤتمرات وندوات ُدعى إليها.

ولكن لا المحاضرات ولا المقالات أتيح لها أن ترى النور حتى يتعرف القارئ على أفكار صاحبها ويتفق معه أو يختلف، أو يرفض مايقوله كلية. وقد يظن القارئ الذى يجمح به خياله أن هذه الأفكار ُمنعت وحيل بينها وبين النشر لأن صاحبها كان يحِّرض فيها على الثورة، أو لأنه من تلك القلة الحاقدة التى تهدف إلى تعكير صفو المجتمع، أو لأنه - وهذا هو الأخطر - يريد ضرب الوحدة الوطنية والعودة بالزمن إلى الوراء.. وكل هذا ليس صحيحاً؛ فالرجل يكتب فى تخصصه، ويكتفى بوصفه مؤرخاً بسرد الوقائع دون أن يصدر حكما عليها، والغريب بعد هذا أنه - كما يقول - كان ُيكال له الثناء ممن

يسمعون تلك المحاضرات أو يتاح لهم قراءة هذه المقالات.

إذن لماذا لم تنشر هذه الأفكار؟ سنحاول الإجابة على هذا السؤال وسيكون اجتهادنا محدوداً لأننا سنستشهد بكلام المؤلف نفسه الذى يفتتح كل موضوع بمقدمة طويلة أو قصيرة تحكى ملابسات كتابته وكيف تم وأده أو إهماله أو حذف فقرات منه إذا نُشر.

ولنأخذ مثلا الموضوع الأول الذى يدافع فيه الكاتب ليس عن الزعيم **سعد زغلول** - فالرجل لايحتاج إلى دفاع - وإنما يعترض على المنهج الذى اتبعه الأستاذ **فتحى رضوان** فى التقليل من شأنه وتهميش دوره العظيم فى ثورة ١٩. فقد اعتمد **فتحى رضوان** على مذكرات **محمد على علوبة** وحدها، والمؤلف يرى أن هذه المذكرات ليست كافية لإدانة **سعد زغلول**؛ لأسباب موضوعية كثيرة منها أن **علوبة** أملى مذكراته من الذاكرة بعد مرور ربع قرن أو يزيد على وقوع الأحداث التى يرويها، ومنها موقفه العدائى الواضح من سعد فى مقابل تأييده **لعدلى يكن**، ونحن نعلم كيف اختلف الطريق بين الرجلين وكيف ثار بينهما الجدل....

وقد كتب المؤلف موضوعه هذا بعد أن نشر **فتحى رضوان** مقاله، فقد التقى برئيس تحرير مجلة (...) ولكن يجدر بى ألا أذكر اسم المجلة، وأستعير هنا - دون أن **أقطع السياق** - كلمات **جوجول** فى بداية قصة المعطف:

«... فقد أصبح كل موظف فى هذه الأيام يعد أية إهانة له بالذات، إهانة للمجتمع بأسره .. فلهذا يحسن - اجتناباً لكل مساءة أو كدر - أن نسمى المصلحة التى نتحدث عنها هنا «مصلحة ما» أو «إحدى المصالح» (ترجمة عباس حافظ - مجلة المجلة - ديسمبر ١٩٥٨)

وهكذا سنفعل.. فقد التقى المؤلف برئيس تحرير «إحدى المجلات» فطلب منه رئيس التحرير هذا أن يرد على **فتحى رضوان**.. وكتب الدكتور **عاصم الدسوقى** مقاله بحسن نية وسلمه لرئيس التحرير، ولكن الموضوع لم ينشر.. لماذا؟ لأن **فتحى رضوان** - وهو محام شهير - كان موكلاً فى قضية تخص أقارب رئيس التحرير «فلم يشأ أن يكدِّر خاطر المحامى أو يفسد مرافعته» أو - وهذه الجملة الضخمة من عندى - يوغر صدره.. أرأيت؟ إننى واثق تمام الثقة أن **فتحى رضوان** لو كان قد قرأ ردُّ الدكتور **الدسوقى** الهادئ المحايد لأحس بالرضى، وربما قال لنفسه: إن أبناءنا قد تخلصوا من حدة الطبع التى كانت تسيطر على جيلنا، ومن يدرى.. ربما امتدت المناقشة.. وفى هذا نفع كثير للقراء ولرئيس التحرير بالطبع.

ولكى لاتستمر حيرة المؤلف الذى يقول «ماأثار حيرتى أننى لم أكتب إلا بناء على طلب» ولكى أزيده - بكل تواضع - علماً «بأسرار النشر» التى يقول إنه علم منها شيئاً واحداً، تقتضينى الأمانة - فى السياق نفسه - أن أكشف له سراً آخر فى إطار واقعة كنت أحد شهودها عام ١٩٧٢ على ما أذكر؛ كنت فى تلك الأيام أعمل فى «إحدى المجلات» - نعم.. لابد من الاحتراز مرة أخرى - وكان رئيس تحريرها رجلاً من عتاة الليبراليين، يظل يحدثنا - وقد بدا أن المناخ مواتٍ - عن تجربته فى لندن التى عاش فيها سنوات طويلة، وعن نظريته التى صاغها بعد هذه التجربة وهى أنه كلما اتسعت آفاق الحرية أصبح الناس أكثر التزاماً بالقيم، ثم يعرِّج على الحديث عن مصر فيقول: إننا كنا صغاراً فى عام ١٩٥١ فلم ننتبه كما انتبه هو إلى الخبر الذى نشرته جريدة «المصرى»، وهى جريدة موالية للوفد الذى كان فى الحكم وقتها، وقالت فيه أن الملك

تناول طعام الغداء ـ وكنا فى شهر رمضان الكريم والجو شديد الحرارة والظمأ يقتل الناس ـ فى «كابرى».. ولم يحدث شىء لرئيس تحرير الجريدة ومحرريه، كان ـ رحمه الله ـ يقول: نريد مزيداً من الحرية، وطلب منا اقتراح أسماء لها وزنها للكتابة فى المجلة وفق هذا المفهوم الجديد، ولما طرح أحد زملائنا اسم الدكتور **محمد حلمى مراد** تهلل وجهه وطلب من هذا الزميل أن يرجوه كتابة، ليس موضوعاً واحدا وإنما موضوعات، وتردد الرجل كثيراً وزميلنا يلحُ عليه بإيعاز من رئيس التحرير حتى كتب أخيراً موضوعاً ذكر فيه من بين ماذكر أن الشباب يعانى من أزمات علينا أن نخلصه منها، وأهم هذه الأزمات إحساسه بازدواجية الكبار؛ فالآباء والمسئولون لهم وجه فى البيت أو فى الجلسات الخاصة، ولهم وجوه تناقض هذا فى الأماكن العامة مما يشوِّه صورة القدوة.. هل هذا الكلام يمكن أن يغضب أحداً؟ ومع ذلك رفضه رئيس التحرير اللبرالى.. ولا تسل عن إحساسنا «بالكسوف» أو «الكبسة» كما نقول بلغتنا العامية البليغة.

وانتهت هذه الأزمة.. وعاد زميلنا ـ الذى نسى ـ يلهث من جديد ليستكتب هؤلاء الذين يعجنون كلامهم بماء الملق الثقيل ويتفننون فى إقناع الناس ـ عبثا ـ أن كل شىء على مايرام.

ولاتنتهى حيرة المؤلف ولاتتوقف تساؤلاته؛ فها هو موضوع آخر يُطلب منه لجريدة يومية شهيرة، فيلبى الطلب وينجزه فى وقت قياسى، ولكن الموضوع ينشر مشوهاً بعد أن حذفت منه فقرات يعيد الكاتب نشرها فى هذا الكتاب، والمشكلة أن هذه لم تكن أول مرة تقف فيه الجريدة هذا الموقف، مما يضطره إلى التعبير عن ضيقه فى المرة الثالثة قائلا:

«... وعلى هذا فلا يمكن أن تكون جريدة (...) ديوان الحياة المعاصرة كما وصفها **طه حسين** يوما؛ لأن الحياة المعاصرة فى مصر لايمكن أن تكون واحدة المستوى خلال أكثر من قرن إلا إذا كان السكون طبيعة الحياة، والحق أن الحياة متغيرة وأن الجريدة هى الساكن الوحيد على مبدأ عدم إغضاب ولى الأمر».

وإذا تأملنا ماحذف من هذا المقال لأصابتنا الدهشة؛ فالكاتب كان يقارن بين ثورة يوليو والثورة الفرنسية وينتهى إلى نتيجة هى فى صالح ثورة يوليو بكل تأكيد.. فلماذا هذا التشويه؟ إنه عمل لامبرر له:

«إلا إذا كان المطلوب تثبيت الأحكام المغرضة عن ثورة يوليو فى ذهن القارئ الشاب الذى لم يعاصرها، والإلحاح على العقل بأن ماقامت به الثورة من إجراءات ليس له مثيل فى دنيا الثورات، حتى تظل ثورة يوليو عملاً شاذاً كريها فى الدوائر الرجعية».

ولكننا لانستطيع أن نتفق مع المؤلف فى بعض استنتاجاته التى تعقب حيرته؛ ففى موضوع «القدس تحت الإدارة العثمانية والبريطانية» قال إن الأستاذ **محمد المعلم** طلب منه أن يكتب فصلاً من كتاب ستنشره دار الشروق عن القدس، وأنجز المؤلف الموضوع الذى اختار أن يكتب فيه وسلمه لدار الشروق، ولكن الكتاب كله لم ينشر.. ويتساءل المؤلف بسخرية:

«هل كان مطلوباً كتاب ذهبى إعلامى إبراء للذِّمة فى قضية القدس، شأن الذين يبرئون ذمتهم بالبيانات والأحاديث؟ وهل لرأس المال النفطى دور فى هذا؟»

والواقع أن المؤلف لايحق له هنا بالتحديد أن يطرح هذه التساؤلات، فالموضوع الذى كتبه ليس فيه إدانة

للدولة العثمانية، بل على العكس من ذلك تماماً كما يقول هو مراراً؛ فالدولة العثمانية «لم تسمح مطلقاً» أن يحصل **موسى مونتفيورى** على امتياز شق طريق يصل القدس بالبحر عند يافا «وقررت الانفراد بإقامته». وماذا كانت الدولة العثمانية ستفعل والمؤلف يقول عنها «وقد نجحت جهودهم (اليهود) بسبب ضعف الدولة العثمانية وانشغالها بأمورها الداخلية من حيث الصراع على السلطة وانتفاضات الأقاليم التابعة لها»؟ ومع ذلك فإننى أتذكر بحزن بالغ أن **السلطان عبدالحميد** كتب رسالة إلى أحد مشايخ الصوفية يقول فيها إنه يفضل أن تقطع يده ولا يوقع على قرار يسمح لليهود بالإقامة فى فلسطين. والدولة العثمانية أقل الأطراف التى يمكن أن يوجه لها الاتهام فى هذا الموضوع الذى كان يتم بمساعدة من العالم كله.. ولذلك فإن رأس المال النفطى غير وارد هنا.

والأستاذ **محمد المعلم** رحمه الله كان ناشراً ذكيا، ولعل فكرة نشر الكتاب قد توهجت فى ذهنه حين ظن أن الظروف مواتية لنشره.. ولكنه انتبه إلى عقم المحاولة.. ولاريب أن الدكتور **الدسوقى** يتذكر حريق المسجد الأقصى عام ١٩٦٩ وكيف كان يدعى الشاعر **محمود حسن اسماعيل** - وهو رجل متقدم فى السن - لإلقاء قصيدته عن القدس فى كل مكان عبر ميكرفون الإذاعة والتليفزيون ضمن حفلات أضواء المدينة - ولك أن تندهش أو بالأحرى يمتلئ قلبك غيظا - حتى لقد سمعت القصيدة منه ذات ليلة فى سمنود أو دمنهور.. هذا بالإضافة إلى القصائد التى انهمرت كالمطر فى مصر وحدها، فما بالك بالدول العربية الأخرى؟ ناهيك عن الكتب وأغانى فيروز.. لقد بدا لنا فى تلك الأيام أن تحرير القدس على الأقل - وليس بقية الأراضى الفلسطينية - إنما هو مسألة وقت لا أكثر.. ولكن الموضوع نُسى كالعادة وكأنه لم يحدث.. وقل ذلك أيضا فى واقعة قتل المصلين وهم سجود.. فمن الناشر الذى يغامر باستثمار أمواله فى صفقة خاسرة؟

أما موضوع «الإطار الفكرى للمقاومة العربية فى العصر الحديث» الذى ألقاه على سبيل المحاضرة فى البصرة عام ١٩٩٠ فإن الإجابة على تساؤل المؤلف والاستنجاد بالقارئ:

«.. فهل يساعدنى أحد القراء فى اكتشاف مايتعارض فى هذه المقالة مع فلسفة حزب البعث العربى الاشتراكى بالعراق؟»

الإجابة ذكرها المؤلف فى الفقرة السابقة لهذه الفقرة مباشرة، فكل ماقاله لايختلف عليه أحد..

«غير أن بحوث الندوة لم تنشر» والسبب هو قيام حرب الخليج، ولن اقول «غزو العراق للكويت» كما قال المؤلف، فهو بلا شك يعرف أكثر منى كيف نُصب الشرك للعراق. وبسبب هذه الحرب تأجل - ليس نشر الكتب فحسب - وإنما وجود الطعام والدواء.. ولم يتأجل الموت.

ولم نستطع - كما يلاحظ القارئ - أن نفى هذا الكتاب الشائق حقه من العرض والتعريف به.. ولكننى سأشعر أننى غير مخلص لما أفنيت عمرى فى تعلمه إذا لم أشر إلى الكم الهائل من الأخطاء فى هذا الكتاب.. وقد يكون سببها المؤلف أو المطبعة.. ولكنها موجودة فما ذنب القارئ؟

منابر جديدة..
وقضايا ثقافية

لاشك فى أن الواقع الثقافى المصرى سيظل أرحب وأغنى من أن تعبر عنه مجموعة الإصدارات والدوريات التى تصدرها وزارة الثقافة بمختلف مؤسساتها وهيئاتها؛ وهذا هو ما تنبه إليه مجموعة من المثقفين المهتمين بإنشاء منابر مستقلة صحفية وفكرية وأدبية - بعيدا عن وصاية المنابر الحكومية.

فى هذا الإطار شهدنا ظهور صحيفة (الدستور) قبل أكثر من عام، وشهدنا أيضا ظهور صحيفة (النخبة) فى العام الماضى وهى صحيفة أسبوعية سياسية مستقلة يرأس تحريرها الصحفى الشاب **محمد حربى**: وغير هاتين من الصحف مما لا يتسع لذكره المقام.

أما المنابر الفكرية والأدبية المستقلة الأخرى، فأهمها مجلة (نداء) التى أسسها الكاتب والناقد الكبير د. **شكرى عياد** بالتعاون مع مجموعة من الكتاب والأدباء وقد صدر العدد التجريبى الثالث هذا الشهر، مثيرا لعدد من القضايا المهمة فى واقعنا الثقافى،مثل المشاركة المصرية الأوروبية **لعلى عبدالعزيز سليمان**، و(شروخ فى الوعى الثقافى) **لمحمد إبراهيم الفيومى**، و(الرجل العادى) **لعبدالغفار مكاوى** و(من السخرية إلى الاستهزاء) **لبهاء طاهر**، و (المثقف والسلطة) **لشكرى عياد**، و(العلم والدين) **لعائشة رافع**، بالإضافة إلى النصوص الإبداعية والمراجعات والاستطلاعات وغيرها من المواد التى ترسخ لقيم الإبداع وتدافع عن حرية التفكير والتعبير.

وتستحق مجلة(حرية) التى صدر عددها الثانى هذا الشهر أيضا، تحية مماثلة، وهى مجلة مستقلة صدر عددها الأول العام الماضى، وترأس تحريرها الأديبة **عبلة الروينى**، ويدير تحريرها **وائل عبدالفتاح**. وفى هذا العدد الجديد، مقالات وشهادات حول (شهوة المصادرة) مع أمثلة من مواقف الأزهر المتشددة إزاء بعض الكتب والإبداعات الجديدة. وفى هذا الإطار تكتب **فريال غزول** عن (إدوارد











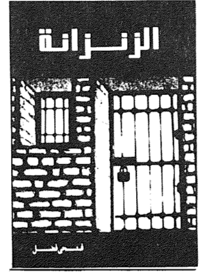
سعيد والمفارقة الرقابية) مع ترجمة لحوار ينشر لأول مرة بالعربية مع **إدوار سعيد**، وقد قام بالترجمة القاص **ناصر الحلوانى**، ويكتب **حلمى شعراوى وأمينة رشيد وعلى حرب** عن موقف **جارودى** من أساطير إسرائيل، وعن محنة **نصر أبو زيد** وأزمة المجتمع المتخلف يكتب **حسن نافعة وطيب تيزينى**، كما يكتب **مصطفى سويف** عن الثمن الاجتماعى لمطاردة المبدعين، **ووائل عبدالفتاح** عن مصادرة رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) فى السودان.

أما آخر المنابر المستقلة الوليدة، فهى مجلة (سطور) التى ظهر عددها الأول فى ديسمبر الماضى بإخراج متميز وتصميم أنيق وورق فاخر، أما موضوعات العدد فدل على فتح المجال لمختلف التيارات الإبداعية والرؤى الثقافية، وترأس **د.فاطمة نصر** مجلس إدارة المجلة، ويرأس التحرير **عبدالقادر حميدة** بمعاونة **فتحى العشرى وسليمان الحكيم**.

ولسنا بحاجة إلى أن نؤكد من جديد أن الواقع الثقافى المصرى يحتاج بالفعل إلى هذه المنابر فهى أسلحة فعالة فى معركة الدفاع عن حرية التفكير والإبداع ، تلك المعركة التى ثبت أن المؤسسات الثقافية الرسمية لا تستطيع أن تخوضها منفردة بالنيابة عن جموع المثقفين بمختلف انتماءاتهم.

وإنا لنأمل أن تتمكن تلك المنابر الثقافية الجديدة من المضى فى طريقها وأن تكون قادرة دائما على أن تطور نفسها بما يخدم الثقافة الجادة ويثريها؛ ويحتاج ذلك إلى تكاتف المثقفين ووعيهم بخطورة دورهم؛ كما يحتاج إلى استيعاب الدروس المستفادة من تاريخنا الثقافى القريب.، فكم من صحيفة أو مجلة توقفت فى منتصف الطريق بسبب ما واجهته من عوائق مادية أو فكرية أو تنظيمية؛ وهذا هو ما يجعلنا نقول إن إصدار صحيفة أو مجلة مستنيرة، أمر مهم طبعا، ولكن الأهم هو الاستمرار والنجاح فى الحضور المتميز والمؤثر فى الساحة الثقافية.

ولعله من المناسب فى هذا المقام أن ندعو إلى إعادة مناقشة القوانين المقيدة لظهور المنابر الصحيفة المستقلة، وكذلك القوانين المقيدة لتكوين الجمعيات الأدبية والفكرية، فنحن على أبواب القرن الحادى والعشرين، ولا يجوز أن نستقبل هذه المرحلة الحرجة التى تحتاج إلى تضافر كل القوى المفكرة والطاقات المبدعة؛ ونحن مكبلون بهذه القوانين العتيقة.



قضايا ثقافية

أرسل إلينا الكاتب **فتحى فضل** صاحب رواية (الزنزانة) تحديدا للفقرات التى رأى أن الروائى الكبير صنع الله إبراهيم قد نقلها عنه وضمنها روايته الجديدة (شرف)، ويحتاج الأمر إلى الانتظار لسماع كلمة النقاد فى هذه القضية المثارة، لنعلم منهم إلى أى حد يستطيع المبدع أن يعتمد على

مــصـــادر أخـــرى فى عـــمله الروائى،وربما كان الفصل فى هذا الموضوع متعذراً قبل صدور رواية (شرف) كاملة.

وإنا لندعو النقاد إلى مناقشة موضوعية لا تقف فقط عند حدود هذه القضـية السـرقـات الفكرية والأدبية التى شاعت فى السنوات الأخيرة مع شيوع النقد البنيوى الجديد فـتلاشت الحدود بين (التناص) و(التلاص) وبين السرقة والاقتباس، واجترأ بعض الكتاب على ما لم يكن يجرؤ إليه أحد من الأجيال السابقة.

وتتعرض القاصة الكويتية ليلى العثمان، والدكتورة عالية شعيب الأستاذة بجامعة الكويت لحملة إرهابية ظالمة هذه الأيام، جعلتهما تمثلان أمام جهات التحقيق استنادا إلى الحجة التى يلجأ إليها الظلاميون فى كل مكان ليتمكنوا من مصادرة الإبداع والحجر على حرية التعبير والتفكير، الا وهى حجة إفساد الذوق العام وهدم القيم والتقاليد؛ وهذا أمر نعرفه ونعانى منه هنا فى مصر كما يعانى منه المبدعون فى كل البلاد العربية تقريبا،ولن يستطيع المثقفون المستنيرون أن ينتصروا فى هذه المواجهة إلا بأن يتآزروا ويقفوا ضد هذه الموجات الظلامية أين كانت.

إن ما حدث فى الكويت نذير خطر يوشك أن يحدق بنا جميعا، فهو الذى راح ضحيته الكاتب فرج فودة قبل ثلاث سنوات، وهو الذى صوبت يداه الآثمتان الطعنة الغادرة إلى عنق نجيب محفوظ، وهو الذى ظل يطارد نصر أبو زيد إلى أن حكم بالتفريق بينه وبين زوجه وشرده خارج بيته ووطنه، ونحن لا نريد أن نتفرج على كارثة أخرى جديدة تتعرض لها الآن الأستاذة الجامعية المستنيرة عالية شعيب ، والقاصة المبدعة ليلى العثمان، فلنتناد لكى يرتفع صوت الحرية على صوت الطاغوت.

حسن طلب



متابعات
مسرح

تيم فيشار
وغناؤه المسرحى

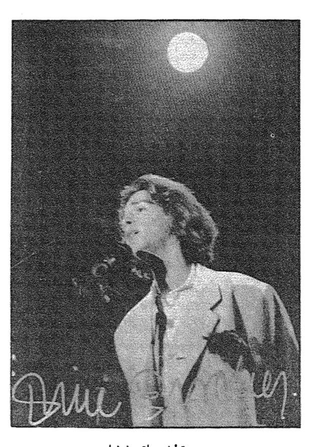
يندثر فن «المونولوجست» أو يكاد. وهو فن كان يعتمد فى أوائل الثلاثينات على إلقاء النكتة الحريفة والتعليق الحاذق على المشكل السياسى والأوضاع الاجتماعية المتردية فى المجتمع المصرى آنذاك وعن تفاقم الأزمات الاقتصادية وكسادها، كان هو الفن المسرحى الغالب الذى يقدم فى مصر للجماهير وينتشر فى آفاق الحياة المسرحية فى بلادنا كانتشار النار فى الهشيم. وكان «المونولوجست» **إسماعيل يسن - وحسن فايق ومحمود شكوكو وزينات صدقى ومارى منيب وعمر الجيزاوى** وغيرهم، نجوم هذا الفن الممتع والبليغ. وكانت قدرات الممثل الكوميدى الحقيقية تتفجر قوة وإبداعا، وتقيم وفقا لمعرفته قواعد هذا الفن العريق وطرق أدائه ووسائل التعبير عنه قبل أن يقدم نفسه فوق خشبات المسرح أو أمام كاميرات السينما.

كودامروست تصاحب تيم فيشر (دويتو)

وتعود أصول هذا الفن إلى مصطلح «مونولج» أى الأداء المنفرد للممثل دون حوار مع الممثل الشريك له فى الموقف المسرحى. والمونولوجست لفظ إغريقى الأصل، وهو ملقى المونولوجات. وقد تعددت أنواعها واختلفت وظائفها، لكنها جميعا يمكن لنا أن ندرجها تحت اسم «فنون الكباريه»، والكباريه ليس - كما يزعم البعض - فنا رخيصا مرتبطا بالملاهى الليلية «الكباريهات» رغم أنه كان أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها يقدم فيها للتسرية واللهو.



صورة لتيم فيشار



صورة أخرى لتيم فيشار

لكن هذه الفنون تقوم على الأفكار المصاغة صياغة أقرب إلى الأغنية المسرحية، تؤدى غناء؛ ويعبر عنها بأساليب الاداء المسرحى، وتعتمد على التكوين وتنوع الإيقاع واختلاف الطبقات الصوتية فى أداء ملقيها؛ بهدف إبراز فكرة أو موضوع أو «ثيمات» سياسية كانت أم اجتماعية أو اقتصادية.

لقد اندثر هذا الفن فجأة من مصر فى الثلث الأخير من القرن العشرين عند ظهور التليفزيون؛ وكأنه فن لم ينشأ لدينا وتطورت لغته، ليختفى فجأة متسترا كفقرات فى برامج الملاهى الليلية أو الأفراح، لالقاء النكات الغليظة المتسمة بالسخف والبذاءة. وقد ساعدنا نحن بأنفسنا على اندثار هذا الفن العظيم قبل انحطاطه، لأننا لا نواصل تقاليده أو نسعى لتقديمه أو نرغب فى تعليمه.

يمثل فن «الكباريه» عند الشعوب الأوربية أعظم فن تمثيلى يؤديه الممثلون الكبار، بل يبدأون به لإظهار قدراتهم المتعددة والمتنوعة، ومواهبهم الفذة فى تأويل الأحداث العصرية وتفسيرها. ولعل أعظم مثال يدلل على قيمة هذه الفنون ماشاهدناه فى فيلم

«كباريه» بطولة **ليزا ما نيللى**. لقد مهدت هذه الفنون الطريق فى تطوير أداء الممثلين داخل الأعمال الموسيقية والاستعراضية المسرحية «كسيدتى الجميلة»، و«قصة الحى الغربى» و«القطط» وغيرها كثير، وخلقت جيلا كاملا من الممثلين الاستعراضيين الكبار. وتتحول هذه المسرحيات إلى أفلام سينمائية يقدم فيها هؤلاء الفنانون أنفسهم بقوة واقتدار.

والممثل/ المغنى الشاب - موضوع مقالنا - تيم فيشار. جاء إلينا من ألمانيا بناء على دعوة من معهد جوته بالقاهرة بالتعاون مع مركز الهناجر للفنون، إننا نشاهد فنانا بعد من أشهر فنانى الأغنية المسرحية و«الكباريه» فى العالم اليوم. وأهمية زيارة «فيشار» أنه يعطى لنا درسا فى تأدية الفنون التمثيلية الحاوية غناء، والمؤداة أداء مسرحيا من الطراز الأول، يعتمد فيه على التلوين والإيقاع الأدائى، وملكة تشكيل الصوت وفق ما تمليه الضرورة الفنية، وثراء المضمون الفكرى والعاطفى ومفارقة الكلمة الجروتوسكيه.

ولد **تيم فيشار** فى ١٢ مارس ١٩٧٣ بمدينة دليمين هورست بالقرب من برايمان. بدأ فى تقديم حفلاته الغنائية وهو فى الخامسة عشرة من عمره بمقهى صغير، وصاحبته صديقته بالعزف على البيانو. وفى السابعة عشرة من عمره يعمل **فيشار** بمسرح الفنانين بمدينة هامبورج كموظف بشباك حجز التذاكر بمسرح شميدت الألمانى، لتتاح له الفرصة فيقدم عملا واحدا على المسرح مع عازف البيان «**رينار بيلفيد**» الذى يلتقى به آنذاك ولا يتركه من يومها حتى الآن.

من هنا يبدأ المستقبل الفنى **لفيشار** حيث يتفق هذا المغنى الشاب مع أصحاب مسرح شميدت على تقديم حفلاته الغنائية التى تحمل أول مجموعة له اسم «سارة بلا رداء - Zarah underssed»، استطاع **تيم** أن يثبت أنه يتمتع بلون خاص فى الاداء. فهو يبتعد كل البعد عن الأسلوب التقليدى فى الأداء أو الاهتمام بمظهر خلاب من خلال ارتدائه ملابس ملفتة للنظر؛ واستخدام أسلوب هزلى غير مقصود فوق خشبة المسرح للإبهار؛ إنما يستخدم الأغانى القديمة التى تحمل عبق الماضى وأصالته لتحكى لنا عن تجاربه الشخصية انتقل تيم فيشار عام ١٩٩١ إلى مدينة برلين حيث يلتقى بالموسيقار وعازف الجيتار الأشهر «**توماس نووتى**» يقدم **تيم** عددا من الحفلات المسرحية الغنائية بمسرح هامبورج وكذلك فى العديد من المدن الألمانية. وفى عام ١٩٩٣ يقدم مجموعة أغان جديدة تحمل اسم «عندما يختفى الحب - When Love Vanishes» بملهى برلين الليلى. لقد استطاع **فيشار** أن يثبت لمستمعيه ومحبى فنه - أنه بالاضافة إلى مقدرته الفائقة فى تقديم الأغانى القوية الرنانة - يملك كذلك القدرة على أن يفتن جمهوره العريض ويسحره بأغانيه الحالمة، والحانه الناعمه ومقطوعاته الساخرة، فضلا عن اندماجه التام فى فقرات الأغنية وطريقة تقديمها.

وفى رأى نقاد المجلة الألمانية الذائعة الصيت «دير شبيجل - Der Spiegel»، أن **تيم فيشار** يتمتع بأداء متميز، فهو - فى رأيهم - لا يغنى فقط.. «إنه يهمس .. يبكى .. يصفر.. يلهث ويؤدى كل فعل من هذه الأفعال بنفس المقدرة، فهو يرقص، ويمثل، ويتحدث فى آن واحد»

وتتوالى الأغنيات المسرحية والأناشيد التمثيلية وتظهر البومات الأغانى بشكل متتال، يكون آخرها فى عام ١٩٩٤. ويبلغ ما يقدمه **فيشار** مالايقل عن مائتى حفل غنائى مسرحى فيما يزيد عن عشرين مدينة ألمانية.

يقدم **فيشار** فى أمسيته بالقاهرة أغانى مختلفة كتبها شعراء وكتاب مسرح ألمان لامعون؛ لعل من أهمهم الشاعر **مزرديش هوليندار** وأغنياته الشهيرة.. **ستردجانوف**،

والشبح شخصيا، والرقصة الأخيرة والكاتب المسرحي المعاصر رش. فاسبندار وأغنيته المسرحية «أكتافولجاريس» وللشاعرة إيديت بسكه «أميره من الشارع»، وأغنية «ناتالي» من كلمات المغني الفرنسي الشهير جيلبير بيكو، ومن الحان كورا فروست، وفقرات غنائية ساخره أخرى:

إن الخصيصة التي تميز أعمال فيشار - في ظني - هي الأداء التمثيلي المتقن المعبر عنه، بفضل التون الصوتي الملائم، واختيار الطبقات الصوتية الملائمة، والايقاعات المسرحية المتدرجة ما بين السرعة والبطء بطريقة تمكنه من تقديم كل ما يؤدى مسرحيا بمعونة الغناء. ولذلك يصبح اشتراكه في أداء - الأغاني - الزاخرة بها أعمال مسرحية لبريخت التي تعد من كلاسيكات المسرح العالمي اليوم مسألة ضرورية وحيوية. فأعمال مسرحية «كأوبرا الثلاث بنات» أو «سقوط وازدهار مدينة ما هو جني» وغيرها من أعمال بريخت المسرحية تعد مثالا يحتذى لاختبار القدرات الصوتية للممثل الموهوب، وللتعبير المسرحي الذي يغدو غناء، بينما تتغير وظيفته من مجرد اداء لكلمات نص غنائي، لتعبير مسرحي شمولي - نصا وأداءً - فيصبح أثره أشد، وقدرته على التعبير أعمق.

إن معظم ممثلينا الشباب ليست لديهم هذه المهارة، وهي مهارة مكتسبة من المران والتدريب الشاق، ولا يملكون من الوسائط الفنية التي تعدهم للقيام بهذه المغامرة الإبداعية النادرة. إنه فن من الفنون التمثيلية التي تحتاج من معهدنا التمثيلي وكل من شابهه من مؤسسات علمية أو مسرحية أن ترعاه، وتخصص الساعات والأيام لدراسته وإتقان تقنياته.

نحن في أمس الحاجة إلى «فنون الكباريه» والغناء المسرحي المنفصل عن فنون الأوبرا والأوبريت، فهي فنون قائمة بذاتها ومنفصلة. ولا ينبغي الاهتمام بهذا النوع من الدراسة والتدريب من أجل مساندة هؤلاء الشباب في التمكن من أدواتهم التعبيرية فقط، بل الأهم أن تكون هذه الأداة التعبيرية مفردة من مفردات لغتهم المسرحية.

إن تيم فيشار مثال رائع يحتذى به ممثلنا المصري الذي بمقدوره أن يحيل - بفضل هذا الفن - الابتسامة إلى دمعة، والموقف الساخر إلى موقف إنساني مؤلم، والوضعية الإنسانية العادية إلى نغمة شعرية متميزة. وأكدت أمسية فيشار على أن الممثل لا يمكن له أن «يكون»، بلا معرفة واعية لأصول فنون الأغنية المسرحية و«الكباريه»، وتقنيات الأداء الساخر، المركب، بهدف الوصول إلى قلب المتفرج قبل عقله.

ولذلك كان بريخت يرمي من استخدامه المتواصل للأغنية المسرحية في عروضه المسرحية إلى التخفيف من ثقل المادة الفكرية، وطبيعتها الأيديولوجية المطروحة في مسرحه، لكسر الملل، والإقلال من وطأة المعلومة أو الشعار السياسي المقدم، بالاستعانة بقيم الأداء الغنائي المسرحي المعبر. ويمثل فيشار واحدا من أولئك الذين يملكون ناصية المتفرج، ويحتوون وجدانه، ويسيطرون على عقله، لإيصال أفكاره الجريئة، والنفاذ سريعا إلى روح المتفرج.

ولعل العودة إلى فنوننا التي اندثرت كفن المونولوج، والكوميديا الشعبية المرتجلة، والاستعانة بفن أداء الأغنية المسرحية لطرح ما هو جاد وممتع، إنما هو حل من الحلول التي نقترحها للخروج من أزمة عدم حضور المتفرج للمسرح، فعلينا أن ننفذ إلى روح متفرجنا وقلبه قبل عقله، لأنه متعطش للمعرفة والمتعة معاً!

هناء عبد الفتاح



عام ١٩٩٦ السينمائى

من قال إنه عام فقير؟

ستة أفلام جيدة على الأقل.. هى أهم حصيلة سينما ٩٦. وهى نسبة لا بأس بها، مقارنة بعدد الأفلام التى عرضت: (٢٨ فيلمًا).

تناقص الأفلام فى هذه السنة، كما حدث فى السنوات الأخيرة، لم ينقص معه عدد الأفلام الجيدة أو المميزة. وأحيانًا كانت السينما المصرية تعرض فى عام واحد سبعين فيلمًا أو يزيد، ومع ذلك فلا تقدم من المميز من الأفلام إلا ستة أو ما يقرب من ذلك.

أما هذه الأفلام الستة، فى عام ٩٦، فكانت:

● «ناصر ٥٦» إخراج **محمد فاضل** وسيناريو **محفوظ عبد الرحمن** وتمثيل **أحمد زكى** و**فردوس عبد الحميد** و**امينة رزق** و**احمد ماهر**.

● «يادنيا ياغرامى» إخراج **مجدى أحمد على** وسيناريو **محمد حلمى هلال** وتمثيل **ليلى علوى** و**الهام شاهين** و**هالة صدقى** و**ماجدة الخطيب**.

● «ليلة ساخنة» إخراج **عاطف الطيب** وسيناريو **بشير الديك** وتمثيل **نور الشريف** و**لبلبة**.

● «إشارة مرور» إخراج **خيرى بشارة** وسيناريو **مدحت العدل** وتمثيل **ليلى علوى**.

● «عفاريت الأسفلت» إخراج **أسامة فوزى** وسيناريو **مصطفى ذكرى** وتمثيل **محمود حميدة** و**سلوى خطاب** و**جميل راتب** و**محمد توفيق**.



ليلي علوي وهالة صدقي في يا دنيا يا غرامي

● «رومانتيكا» إخراج وتأليف **زكى فطين عبد الوهاب** وتمثيل **ممدوح عبد العليم ولوسى**.

ونلاحظ على الفور أن ثلاثة من هذه الأفلام هى لثلاثة من المخرجين البارزين المقتدرين، أما الثلاثة الأخرى فهى لمخرجين يقدمون أفلامهم لأول مرة.

أما مخرجو الأفلام المعروفين، فمن بينهم **عاطف الطيب** الذى توج بـ «ليلة ساخنة» مشوارًا مكثفًا مشرفًا، كان خير بدء له فيلمه الثانى البديع الباقى «سواق الاتوبيس» عام ١٩٨٣، وأعذب ختام له هو فيلمه هذا «ليلة ساخنة» ومن المصادفة - ولعلها ليست محض مصادفة - أن يكون فى صحبته فى كل من فيلم الافتتاحية القوى، وفيلم الوداع، كاتب السيناريو **بشير الديك**، والممثل **نور الشريف**، والذى شأنه شأن ممثلين آخرين مثل **أحمد زكى** التحموا أو التحقوا بكوكبة السعى من أجل عصر جديد للسينما المصرية، وقد كان **عاطف الطيب** من الأقطاب المؤسسين لهذا العصر.

- ٢ -

أما «إشارة مرور» فإنه لعلم آخر من هذه الكوكبة ذاتها، هو **خيرى بشارة**، الذى بدأ فى نفس الفترة مع الطيب - أوائل الثمانينيات - مخرجاً للأفلام الروائية. وقد أخذ يطور سينماه وانتقل فى مسيرتها من مرحلة إلى مرحلة. وفى تقديرنا أنه إذا كان فيلم «الطوق والإسورة» هو ذروة مرحلته الأولى، بكل ما احتواه من واقعية متطورة وشعرية متميزة واعتناء واع بجماليات الشكل معًا، فإن فيلم «إشارة مرور» يعد ذروة مرحلة جديدة، ويقف، جنبًا إلى جنب مع «أيس كريم فى جليم»، كتعبير فنى وجمالى ناضج عن الطموح المشروع لارتياد أفق جديد، والبحث عن أشكال ومناطق أكثر تنوعًا.



نبيلة ساخنة - عاطف الطيب

- ٣ -

محمد فاضل مخرج مقتدر بارز آخر، ليس فى دراما التليفزيون

فحسب الذى يعتبر أحد روادها ومنذ قدّم «القاهرة والناس» فى الستينيات مروراً بـ «أبى ذر الغفارى» و «الفنان والهندسة» إلى «وقال البحر» و «أبنائى الأعزاء شكراً» وحتى آخر أعماله، وكلها أعمال جادة ومتقنة، إلا أنه كذلك مخرج قدم فى السينما فيلمين جيدين حقًا وأخرجهما بنفس التدقيق والرهافة اللذين عرف بهما وحساسيته كمخرج ذى موهبة عميقة، إنهما «شقة فى وسط البلد» و «حب فى الزنزانة»، ولا ينسى من شاهدوا هذا الفيلم الأخير الرقى والعذوبة بغير حدود التى جاءت عليها مشاهد بداية العلاقة ونمو الحب الجميل بين بطليه وهما سجينان، **سعاد حسنى وعادل إمام**، هذا فى سجن الرجال وهى فى سجن النساء على مسافة منه.

وها هو يقدم فى «ناصر ٥٦» فيلماً سينمائيًا جادًا مرهفًا - عن القائد التاريخى لثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، فى موقف من أمجد مواقفه، حيث أعلن استرداد «الوطن لقناته». وصور الفيلم الظروف والعلاقات والأجواء التى أحاطت باتخاذ القرار ثم بإعلانه وبتنفيذه، وكذا معظم الأشخاص الحقيقيين فى تاريخ هذه المرحلة، والذين كانوا فى إطار الحدث مؤثرين أو حاضرين.

أما ظاهرة إقبال الجمهور الاستثنائى على فيلم «ناصر ٥٦»، فإننا نذهب إلى القول، بأن الجماهير خرجت **لجمال عبد الناصر** فى ٩ و ١٠ يونيو عام ١٩٦٧، عند عثرة على الطريق لم تعرف قصة أو ملحمة الثمانية عشر عامًا للثورة مثيلاً لقسوتها لتقول له: «ابق»، ثم خرجت له فى ٢٨ سبتمبر عام ١٩٧٠ عند أكثر أزمنتها حزنًا لتقول له: «الوداع»... ومنذ ذلك الوقت، لم يتح لها أن تخرج للقائه. والآن يتيح لها مثل الخروج، من جديد، تقديم أول فيلم سينمائى عنه، وعن قراره بتأميم القناة.

إن هذه الجماهير لم تنس أنه ماثل أمامها دائمًا، وأنها دومًا بانتظار ما يمثله من طريق وقيمة.

هذا بعض تفسيرنا؛ بغض النظر عن تقويمنا، أو تقويم غيرنا، للفيلم ذاته. وسواء جاء ذلك التقويم إيجابيًا أو سلبيًا.

نعم: الأهم فى «ناصر ٥٦» الظاهرة، والتظاهرة الجماهيرية - السياسية التى يثيرها العمل الفنى - السينمائى، وأكثر من ذلك الفنى - السينمائى ذاته.

- ٤ -

بجانب المخرجين الثلاثة البارزين، فقد أهدت السينما المصرية عام ٩٦ ثلاثة مخرجين جدد مبشرين ونابهين!.

وبرغم الاختلاف الشديد، بين كل من الثلاثة، **مجدى أحمد على وأسامة فوزى وزكى فطين عبدالوهاب**، أسلوبًا وروحًا واهتمامات، فإن كلاً منهم بدا على تمكن حقيقى من أدائه وأدواته فى فيلمه الطويل الأول... أما **مجدى أحمد على** فى فيلم «يادنيا ياغرامى» فقد راح ومعه كاتبه **محمد حلمى هلال** يحتفى بالحياة، بأوجهها المختلفة، ويستمسك من خلال أبطاله ومواقفهم بإمكانية «البهجة»، و «المواصلة» برغم كل شىء!...

ويعكس هذا الفيلم خفة ظل المصريين، ليس هذا الفيلم كوميديًا وليس أبطاله من نجوم الكوميديا، لكنهم ممثلون مؤدون خفيفو الظل لشخصيات خفيفة الظل، على نحو يعكس تمامًا، الروح المصرية.

ويجسد الفيلم بحساسية سينمائية صادقة وبطابع واقعي كما هو شعري كفاحًا كاملاً وآسرًا لثلاث فتيات عاملات يعشن في حي شعبي بالقاهرة، وكفاحهن هو من أجل حقهن في بناء بيت مع زوج ولقد بدأ العمر في التقدم بهن مما يجعلهن الآن وجهًا لوجه مع مشكلة الزمن.

- ٥ -

وأما أسامة فوزي في فيلم «عفاريت الأسفلت»، ومعه كاتب الفيلم الجديد كذلك مصطفى ذكرى، فإنه يخوض في تأملاته «الخاصة» و «الصعبة»، بطابعها الفلسفي في جوانب الوجود والموت، والعاطفة والجنس، من خلال أبطاله وبيئتهم ذات الحال الشعبي ببساطته وسمات وبيوت فئة من السائقين. إن هذه البيئة لم تكن موضوع الفيلم، لكنه فحسب قد عرض تأملاته وملاحظاته من خلالهم. بل بالدخول إليهم - إذا جاز التعبير - في أكثر جوانب نفوسهم وعلاقاتهم غموضًا و «عتمة». وذلك لكي يرى أكثر!.

لقد اختار الفيلم لنفسه شكل الواقعية، غير أنها واقعية يلفها ثوب



ممدوح عبدالعليم ولوسي (رومانتيكا)

شفيف أسطوري وواقعية مكثفة وواقعية شعرية، ومن ثم كان على الفيلم أن يختار طبقة وبيئة وفئة ما يتحدث من خلالها، وإلا دار الفيلم في فراغ أو تجريد، وتجاوز الواقعية نهائيًا إلى أشكال أخرى. إن «عفاريت الأسفلت»، ومع أنه الفيلم الأول لمخرجه، إلا أنه يعبر عن نضوج بلغته حركة تجديد السينما التي بدأت مع بداية عقد الثمانينيات.

فها هو فيلم متقن ومرهف فنيًا وجماليًا، يتناول قضية على درجة بعيدة من العمق فكريًا وفلسفيًا. وليس مهمًا هنا أبدًا الاختلاف أو الاتفاق حول رؤيته، فالاختلاف طبيعي كما هو حيوي، الأكثر أهمية أن السينما المصرية تتعرض لقضايا تهاب السينما الاقتراب منها عادة، والخوض فيما تشتمل عليه من أبعاد، وتشتبك فيه من تعقيدات.

وأما تجربة زكي فطين عبدالوهاب، في «رومانتيكا»، والتي لم تكتمل - إذ بعد تنفيذ ثلثي الفيلم نشأ خلاف لم يحل بينه وبين منتجته! - فإنها ومن عجب قدمت، رغم كل الارتباك الذي لا ذنب للمشاهد ولا للناقد فيه، فيلمًا ممتعًا!

ليكن أنه ناقص، إلا أنه «رُتب» كما لو أنه قد اكتمل، وإن يكن بصورة أخرى!

إنه ناقص، إلا أنه جيد!

- ٦ -

هذه إذن ستة أفلام تميزت، في إطار سينما العام. بل وتكاد تلحق بها كأفلام جديرة بالاهتمام والنظر، ثلاثة أفلام أخرى، هي «ميت فل» الذي أخرجه وكتبه رأفت الميهي، و«نزوة» الذي أخرجه علي بدرخان وكتبه بشير الديك، و «النوم في العسل» الذي أخرجه شريف عرفة وكتبه وحيد حامد.

وشاركت هذه الأفلام بدورها فى تقديم أفضل العناصر الفنية فى فيلم سينمائى خلال الموسم، فعلى سبيل المثال، إذا كان **أحمد زكى** هو أحسن ممثل فى ٩٦ بفيلم «ناصر ٥٦»، فإن **يسرا** هى أحسن ممثلة فى ٩٦ بفيلم «نزوة»....

إلى ذلك فقد تميز، فى التمثيل أيضًا، خلال هذه الأفلام عدد غير قليل من المؤدين، وضمنهم **ليلى علوى وإلهام شاهين وهالة صدقى وماجدة الخطيب** فى «يادنيا ياغرامى» **ولبلبة ونور الشريف** فى «ليلة ساخنة» **ومحمود حميدة وسلوى خطاب** فى «عفاريت الأسفلت» وشريهان فى «ميت فل» إلى جانب **أحمد زكى** مرة أخرى فى «نزوة».

وشهد العام ميلاد كتاب سيناريو موهوبين بحق، وواعدين بالكثير، مثل **محمد حلمى هلال** كاتب «يادنيا ياغرامى» **ومصطفى ذكرى** كاتب «عفاريت الأسفلت».

وشهد مواهب كثيرة، راسخة أو جديدة، فى كل مجالات الفيلم من تصوير، أو مونتاج، أو موسيقى، أو ديكور.

- ٧ -

وكما قدم العام ثلاثة مخرجين لأول مرة، فى ثلاثة أفلام لها قيمتها - **مجدى أحمد على وأسامة فوزى وزكى فطين** - فإنه اختتم بمهرجان القاهرة السينمائى الدولى فى دورته العشرين، والذى شهد أولى العروض لفيلم «القبطان» لمخرج يقدم عمله الأول أيضًا هو **سيد سعيد**، وليعرض من ثم فى دور العرض للجمهور فى سنة ٩٧، وهو فيلم يمثل علامة جديدة أخرى من العلامات المهمة التى عرفتها موجة التجديد الكبيرة فى السينما المصرية والعربية، المستمرة منذ قرابة الخمسة عشر عامًا. إن هذا الفيلم دفعة جديدة رغم كل المعيقات لهذه الموجة، وتعبير عن روح المغامرة التى لا تخبو فى هذه السينما، وعن القدرة على تقديم «سينما مختلفة» دائمًا!.

فمن قال إنه عام سينمائى فقير؟

محمد بدر الدين



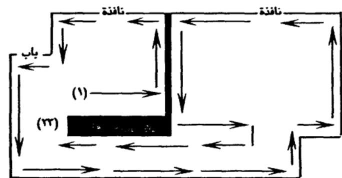
عبد المنعم رمضان

نجـاح طاهـر

مياه، ونوافذ، وحكايات

لنجاح طاهر خاصية الشباب العائد إلى البيت بعد يوم عمل طويل، يجوز لك أن تقول العائد إلى نفسه بعد يوم عمل طويل، ويجوز لك أيضاً أن تقول العائد بعد حرب طويلة، فهى تحلم بالاغتسال؛ تحلم بالماء، وتفكر فيه، تعرف أنه المرآة الأولى التى تعكس الأنا بإلحاح، وإن عكستها دون تحديد، دون قطع، حيث فى الماء تبدو الأنا مترجرجة، تبدو وكأنها على حافة شكلها الراهن، فى سبيل الرحيل إلى شكل جديد، الماء الذى ليس مرآة صامتة، إنه مرآة وحلم، وعد دائم باحتمالات لا تنفد، صيرورة واتصال خفى، تعرف نجاح طاهر ما قاله هيراقليطس عن الماء، وتعرف أن الماء الأغنى هو الأقل كثافة والأكثر سيولة، فلا تحمل فى حقيبتها غالباً إلا الألوان الفاتحة، والألوان التى دكنتها فاتحة، الألوان القريبة من الشمس والحقول والسماء والرماد والطبيعة الناطقة، القريبة من لون عزلتهاوشهوتهاووجودها، وضمير نجاح طاهر هو ضمير مكان مذنب، ضمير مكان معذب بمآسيه، معذب بهويته، ولذا أوجبت نجاح على نفسها أن تتفادى كل أماكن القيح والقبح، أن تغسلها بمائها الأقل كثافة، أن تضع بيروت تحت جونلتها حتى لا يراها أحد، أن تتفادى دائماً كل مكان يزهو بأنه وجدان عام، بأنه مشترك، بأنه مكان للجثث والأعلام

والتواريخ والأقنعة والفولكلور والهوية، وتتجه إلى مكان خاص، هو مكان سيال، تكاد خصوصيته ترفرف بغير هوية، ليصبح المكان المرسوم والمغسول بالماء، تجسيداً لما يلح عليه الماء من كونه مرآة وكونه حلماً، عند نجاح طاهر تبدو الهوية وكأنها وهم باطل وقبض ريح، وكأنها تحديد، وعندها يتأكد أن كل تحديد نقص، وكل نقص تحديد، ولا تبرح أن تكتشف أن الماء يؤمن بما تؤمن به، فهو يعبر فوق الشعوب وفوق صفاتها، وهو يختلف عن الرصاص فى أنه لا يملك أطرافاً مدببة، يختلف عنه فى أنه دائم الجريان، دائم السعى وراء الأزمنة، كأنها قدره أو كأنه قدرها، ورجلاه الحافيتان قد تتعلق بهما الأعشاب، ولكنها أعشاب كل الأماكن التى يمر بها والتى ما إن تمتزج تسقط، أو تسقط حتى قبل أن تمتزج، ليصبح للماء مكانه الخاص، مكانه الأكثر عمومية، لأنه مكانه الخاص، وخان المغربى الذى أقامت فيه نجاح طاهر معرضاً للوحاتها على الرغم من ضيقه وحلزونيته، أو قل بسبب حلزونيته، استجاب لطموحات نجاح المائية، وإذا كانت نجاح قد اقترحت لك موضع واتجاه خطوتك الأولى، فلا تظن أنه محض اقتراح، ولا تظن أنه دعوى تحديد، إنه هاجس من هواجس إستراتيجية الماء، هاجس المنبع، الذى يبدأ بقصة حب عنوان لوحتها الأولى، وينتهى باللوحة رقم (٢٣)، ولك أن تتأمل سلطة الأرقام عند نجاح، سلطة الواحد، امرأة واحدة، سلطة الثلاثة، ثلاث



نساء، ثلاث فازات، لك أن تتأمل ما تشى به الأرقام الفردية من عزلة أحدها، نقول إن خان المغربى استجاب لنزعات نجاح المائية وماء نجاح طاهر لا يحب المجاز، ولا يثق فى الدلالة، يثق أكثر ما يثق فى الدال نفسه، لذا يحتفى به، ولا يحرفه بغية الإبهار أو الحداثة، يجعله السيد، السيد الأعزل، ويجعل مكانه هو المكان الخاص، المكان الأكثر عمومية، المكان

المليء بحكاياته، لوحات نجاح طاهر لوحات عاشقة للسرد، لوحات مفتوحة على ما يكملها، مفتوحة أولاً على الأشياء الصغيرة الحميمة، على نساء يعانين العزلة، على فرش مهجورة، وعلى قطط وتصنت وفضول ونميمة وشروخ وانتظارات لا تنتهى، عالم مغمور بحكايات وبقايا حكايات ومقدمات حكايات، ولأنه يعشق السرد فهو يعشق ذاته، ويتجافى عن الموضة، ويؤثر الأشياء دون أن يملكها الإنسان، دون أنسنة، ويؤثر الأشياء دون أن تتملك الإنسان، دون تشييىء، ولأنه يعشق السرد فهو يتواطأ مع لعبة التسمية، (طال انتظارى، من بيروت مع تحياتى، أنا والعذاب وهواك، قصة حب، العصفور الأزرق) لا ليجعل الأسماء تتناص وتستدعى إلى الذاكرة حقولها الخصبة، ولكن ليطمئنك على أن أبواب حكاياته التى ستبدو مألوفة لن تختلف عن حكاياته المألوفة، تلك الألفة التى تشبه مرآة مهجورة ستحاول نجاح أن تعيد تنظيفها وغسلها، ستحاول أن تغطس عينيها وأصابعها فى أحواض الألفة، ستحاول أن تجعل من الحكايات عيداً للماء، ولأن نجاح طاهر وهى تصلى للماء تخشى أن تنكفئ عليه فترى ولا ترى، تخشى أن تغرق، تفكر فى أن تفتح نافذة فى كل لوحة، فهى عاشقة للآخر، خائفة منه، تعيش بقوة فى ثنائية داخلية، تعيش عالمين فى وقت واحد، لذا فهى لا تصنع أبواباً، حيث الباب عبور كامل من الداخل إلى الخارج أو بالعكس، حيث الباب انصراف أو عودة، وإذا أفلت منها باب سيكون موصداً على الأرجح، لأن نجاح مقيمة غير راغبة فى التورط الكامل، تكفيها الفرجة، يكفيها نصف التورط يكفيها انغماس الذات فى أشيائها من جهة، ومحض الوعى بالعالم من جهة أخرى، تكفيها النوافذ، ونافذة نجاح طاهر هى النافذة، فى أحيان قليلة تبدو لنا على هيئة مرآة، ولكنها فى كل الأحيان هى النافذة هى ذلك الفراغ ذو الأضلاع الأربعة، الفراغ القابل للزوال بآلية بسيطة، آلية الإغلاق، الفراغ الممتلئ بالصور والمرائى والذى يكون فى مستوى الإنسان ويكون الإنسان فى مستواه، والذى يجعل الشخص نفسه مرئياً ورائياً ولكنه أبداً لا يكون مرئياً بشكل كامل، ثمة جزء سيختفى، إن شخوص نجاح طاهر وراء نوافذها كأنها تسبح فى عالمها الخاص، ثمة جزء من هذا العالم سيمتنع على الظهور، النافذة عندنا وعند نجاح قنطرة تصل بين الخاص والعام، سمة الداخل والخارج، أو

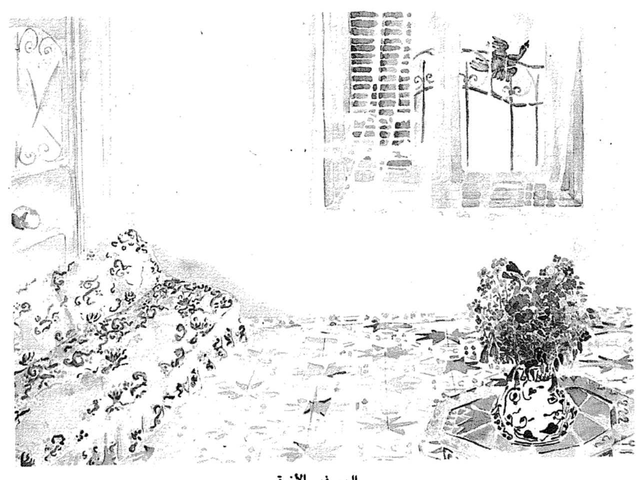
الباطن والظاهر، ولكنها لا تبلغ ما يبلغه الباب حيث الباب سبيل معد للدخول الكلى فى أحدهما والخروج الكلى من الآخر. ولكنها تبلغ ما لا يبلغه الباب فى أنها تجمع فى لحظة واحدة بين الاثنين، داخل - خارج، خاص - عام، إنها مثل عينى الشاعر مفتوحتان على الخارج مقلوبتان على الداخل فى آن واحد، والمرئيات خلف النافذة عمومًا وخلف نافذة نجاح، متغيرة وغير متحكم فيها، ولذا فهى تعانى من ثراء فاحش، ثراء الحكايات الكامنة، الحكايات المنفلتة، والنافذة شروع فى التورط ولكنها ليست التورط فقد تكون أول المحبة، أما المحبة نفسها فتتحقق بعيدًا عنها، بل قد تكون أول الأشياء ولكن الأشياء نفسها لن تتحقق فيها، وتاريخ النافذة يرافق تاريخ الإنسان الكائن على الأرض، غابت عن البدائى، واستعصت على البدوى صانع الخيام وساكنها، وأخفت وجه المرأة عندما احتمت بالمشربية، وأسفرت عن وجهها عندما بدأت المرأة الصعود إلى كينونتها، النافذة إذن قرينة أول التمدين، فمع خروج الإنسان من الكهف ومع بنائه البيوت ورغبته فى حماية ذاته من الوحوش والآخرين نشأت رغبته فى الاطلاع على العالم، فى الاتصال به، مما يفسر غياب النافذة عن أساطير الإنسان الأول، ونافذة نجاح طاهر موارية أحيانًا، جانبية أحيانًا، ولكنها فى كل الأحوال ذات خصاص واضح وخصاص النافذة المغلقة يصلح للتلصص على الخارج، والنافذة المفتوحة تصلح للتلصص على الداخل، بل هى قنطرة أغلب اللصوص لنهب الداخل، والنافذة هى اعتراض مزدوج على المرآة وعلى سيولة العالم هى الاعتراف بأن الأنا وحدها بائسة، بأن الأنا وحدها صورة متكسرة فوق سطح الماء - المرآة، ونجاح طاهر عندما خضعت لكاميرا أيمن الخراط، أصرت أن تكون بجانب النافذة، فصارت صورتها الفوتوغرافية داخل لوحاتها، والنافذة تفصل بين عالمين، راسمة خطًا وهميًا، هو أسخن خطوطها، هو خط الاستواء، الذى فوقه تضع الأنا بيوضها التى إذا فقست امتلأ الخط كله بأحلام أو تعاسات، ووراء النافذة الأصوات فقط قد تكون مجازية لأنها مندغمة متداخلة غير محصورة فى إنسان أو حيوان أو آلة أو جماد، ووراءها الأشكال لا يحتمل لها أن تكون مجازية مهما اندغمت أو تداخلت، كأنها وقائع صرفة، أو لأنها وقائع صرفة، والنافذة عند نجاح طاهر وجود أولاً وثانيًا وقبل أخير، ولكنها قد تكون أخيرًا

طاقة رمز، وعليه فالنافذة فيما هى وجود هى رمز، ومنها... تكتسب قوتها، وفيما هى اتصال هى انفصال ومنها تنزف ضعفها، والنافذة عيون البيت، تتكحل بالموسلين والستائر وأصص الورد، وتتبرج بالبشر، تتبرج أحيانًا بحبال غسيل مشدودة أمامها ومنشور عليها قطع الملابس الداخلية الصغيرة، والناعمة، والموحية، وتحتشم بأن تتقشف، بأن تظل عارية، النافذة عيون البيت، غالبًا ما تغمض فى الليل، ودموع النافذة يراها العشاق وأولو العزم أو لا يراها أحد، دموعها مجاز مضاف، وزجاج النافذة ـ المغلق يسمح بتمام الفرجة وتمام عدم التورط، وعليك أن تحذر نجاح طاهر إذا جعلت نافذتها فاصلة بين العصفور الأزرق، الوحيد، وبين الفراش الشاغر، إياك أن تبحث عن الدلالة، سلامة البصيرة هنا ستكون أجمل من ذكاء التأويل، ابحث عن الحكاية الناقصة، عن البرزخ ـ القائم خارج اللوحة، لأن النافذة فى لحظة ما هى نصف اقتناع بأن النعيم هو الآخرون وفى لحظة ثانية هى نصف اقتناع بأن الجحيم هو الآخرون، النافذة تكشف وتحجب بعض النظام عن بعض الفوضى وهى إلماح غريب كأنه طموح إلى قدرة الإنسان على التحكم فى علاقة الداخل بالخارج، الخاص بالعام، والنافذة هى ضعف الداخل فى حاجته إلى التهوية والضوء والتجديد، وهى قوة الخارج فى قدرته على منح التهوية والضوء والتجديد، هى ضعف الداخل فى محدوديته وقابلية حصره، وهى قوة الخارج فى اتساعه وإفلاته من قوائم الحصر، هى أيضًا قوة الداخل فى عكوفه على نفسه، فى تصوفه، وضعف الخارج فى تبدده وعدم عكوفه على أى شىء، أى أنها توازن غير محسوب قد يشف عن هزيمة أو انتصار، وفيما يتمتع الباب بانفتاحه على غيب ما، لأن الخروج الكلى رحلة إلى بعض المجهول، الخروج الكلى أنا فى محيط واسع، وفيما طاقة السقف (الكوة) ميتافيزيقا كاملة، لأنها سقوط يعجز عن رؤية الإنسان خلال الطاقة، سقوط يكتفى برؤية الطيور والقمر والنجوم والمجرات، وحبات المطر والروح القدس، أقول سقوط كأنى أعنى أن الكوة سقوط كامل تحت السماء، النافذة تتفرد بأنها فيزيقا كاملة إلى حد كبير، بأنها أنا فى محيطها، أكرر، الباب فيما هو باب هو دال، قد يحمل رقم البيت، أو رقم الشقة، قد يحمل اسم صاحبها، قد يحمل اسم مهنته، إنه يحب أن يعمل كدال، يحب أن يحدد حقل دلالاته أحيانًا، النافذة لا تحب أن

تكون، إنها تصارع كل منافع التعريف، منافع الإعلان، وغالبًا تصرعها، وقبل العيون السحرية التى تزودت بها الأبواب، كانت بعض تلك الأبواب تتزود بشراعات، لاشك أن الشراعات كانت بدائية أكثر منها سحرية، الشراعات وسطاء بين النوافذ والأبواب، وسطاء ضد مجهولين، ومع الشراعات وقبلها وبعدها، كانت بعض الأبواب تظل مفتوحة دائمًا، لم يكن صعبًا إذن أن نفهم أن الأبواب لم تتوقف عن محاولات سرقة النافذة، غير أنه فى المدينة العصرية أغلقت الأبواب وتجلت كدوال وعلامات فيما ازدهرت النافذة وصارت شرفة وفرانده، هل أقول فيما كشفت النافذة عن ثنائية داخلية أقرب إلى روح المدينة، إلى عزلة إنسانها ورغبته فى الاتصال، يتوهم أغلبنا أننا اكتشفنا الشعر فى الأبواب وفى فتحات الأسقف، أتوهم أننا نكتشفه كثيرًا فى النوافذ، فالنافذة إذا أطلت على الطبيعة اغتصبتها اغتصابًا حرًا، اغتصبتها دون أن تقيدها، دون أن تجرحها، والنافذة العالية... إسراف فى تسفيل وتصغير الخارج كأنها تحن إلى المرآة، والواطئة إسراف فى تضخيم وعلو الخارج كأنها تحن إلى الباب، لن ننسى أن نافذة **نجاح طاهر** فى مستوى الخارج تمامًا، لأنها لا تحن إلا إلى وجودها كنافذة، نافذة **نجاح طاهر** تتسرب إليك باعتبارها نافذة مدينية رغم ندرة الإشارات، وكائنات **نجاح طاهر** من بشر، نساء غالبًا، ففى قصة حب (٢)، يظهر الرجل لمرة وحيدة، يظهر كأنه غياب بينما المرأة أمامه مشغولة بنا، هل كانت تطل من نافذة اللوحة علينا هل تجبرنا على إدراك أنها رائية ومرئية، هل عيناها نافذتان برزتا عوضًا عن نافذة جدارية غائبة، أقول كائنات **نجاح طاهر** من بشر وقطط وأشجار وعصافير ومناضد وأسرة، كائنات مستوحشة، كائنات مدينية، فى مرة سأقول **لاعتدال عثمان** «إذا أخرجت سلاحك استعمليه» لأنها قصاصة ذات نوافذ خفية، هذه المرة سأقولها **لنجاح طاهر** «إذا أخرجت ريشتك فاستعمليها»، **لنجاح طاهر** خاصية الشباب العائد إلى البيت بعد عمل طويل أو بعد حرب طويلة، خائفة، وراغبة، وتريد أن تصنع جمالها الخاص، جمالها المعلق فى أعناق المدن والمياه والنوافذ والحكايات.



علامات مائية
Watermarks



العصفور الأزرق



طال انتظاری



قانا (الوليمة 2)



قانا الوليمة



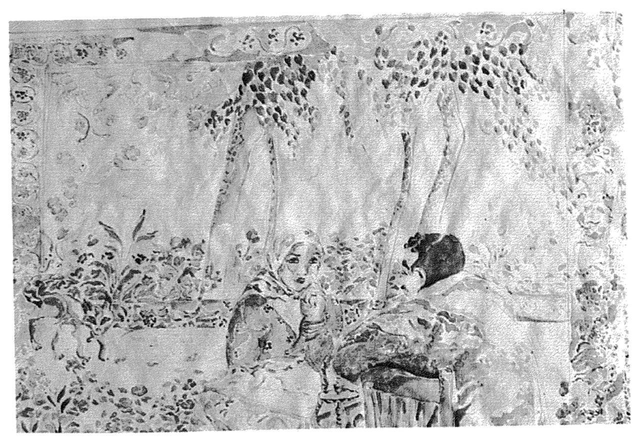
أنا والعذاب وهواك



قصة حب (2)



ثلاث نساء



قصة حب (1)



عروسة قماش



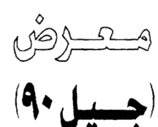
قهوة الصباح (3)



من بيروت مع تحياتي

متابعات

فنون تشكيلية



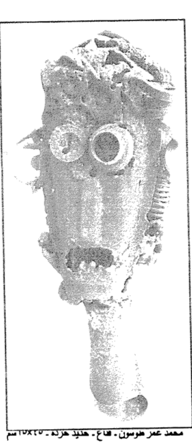
لمدينة الإسكندرية ظروف ثقافية خاصة عملت على رواج الفن التشكيلي بها ، وعلى رأس هذه الظروف وجود كلية (الفنون الجميلة) وكلية (التربية النوعية) بالإضافة إلى مجموعة المراكز الثقافية الأوروبية التي من أهم نشاطاتها عروض الأفلام السينمائية، بجانب تعليم لغاتها الحية فضلا عن استضافة أهم الفنانين التشكيليين في أوروبا . فلا يمر أسبوع واحد إلاو هناك معرض تشكيلي ما. هذا مع الترحيب باستضافة لوحات ومجسمات ومنحوتات فناني المدينة. ومن الظروف السكندرانية الخاصة وجود قصور الثقافة وبيوتها المنتشرة بطول الاسكندرية وعرضها، ولعل وجود فنان تشكيلي هو الوزير **فاروق حسني** له دور في رعاية الفنانين التشكيليين في الإسكندرية وفي مصر بصفة عامة وفي ظل هذه الظروف المواتية ، ظهر جيل من الشباب الجديد ، منهم هذه المجموعة التي أطلقت على نفسها اسم (جيل ٩٠) .

ويجب أن نقدم تعريفا بأعضاء هذه الجماعة عل ناقداً من نقادنا يضعها نصب عينيه ، خاصة وأن أعضاءها اشتركوا في الكثير من المعارض ، وفازوا بالعديد من الجوائز ، وآخر هذه المعارض هو ما أقيم في المدة ما بين (١٦إلى ٣١ يناير) لعام ١٩٩٧ بالمركز الثقافي الإسباني ـ الإسكندرية . وقد اشترك في هذا المعرض لجماعة جيل ٩٠، كل من الفنان **حسام عزت** مواليد ١٩٧٣ والذي اشترك في عدة معارض منها : القومية للفنون التشكيلية (القاهرة ٩٤ـ٩٥) إقليم وسط الدلتا الثقافي (طنطا ٩٥ـ٩٦)، وفاز فيها بالجائزة الأولى (وزارة التعليم العالى ٩١ـ٩٢ـ٩٣ـ١٩٩٤)بينالي بورسعيد القومي الثالث ٩٦،وفاز فيها بالجائزة الثالثة ،وكذلك الفنانة



رحاب عصام خليل - تكوين نحاسي - ٤٥×١٥سم

رحاب عصام خليل - الفنون الجميلة. اشتركت فى صالون الشباب السابع (القاهرة - ١٩٩٥)،صالون شباب (الأتيليه) - الإسكندرية ١٩٩٦،صالون ناجى الأول للشباب - قصر الأنفوشى ١٩٩٦، ومعرض (أبيض وأسود) - قصر التذوق - الإسكندرية ١٩٩٦، وقد فازت بجائزة (العمل المميز) لصالون شباب الأتيليه وكذلك الفنان **كمال أحمد السيد** - مواليد ١٩٦٥- دراسات حرة بمرسم (الأتيليه) الإسكندرية (١٩٨٩-١٩٩٣) .اشترك فى معارض : صالون شباب معهد جوته - المركز الثقافى الألمانى - الإسكندرية ، وفاز بالجائزة الثانية لعام ١٩٩١ . وصالون الشباب بالقاهرة (٩٣- ٩٤- ١٩٩٥) ، وصالون شباب الاسكندرية بدء من عام ١٩٩١ ، وقد فاز بجائزتين تشجيعيتين لعامى ٩٣. ٩٤ بينالى بورسعيد القومى الثالث ٩٦، وفاز بالجائزة الأولى ، كما اشترك فى معرض (أبيض و أسود) بقصد التذوق بالإسكندرية ٩٦. وكذلك الفنان **محمد طوسون** - مواليد ١٩٧٢ - دراسات حرة بمرسم (الأتيليه) - اشترك فى معارض : صالون شباب القاهرة (٩٣- ٩٤- ١٩٩٥) . صناع الفن - الشونة - الإسكندرية ١٩٩٥-وزارة التعليم العالى ٩٢ ، وفاز بالجائزة الأولى ،المسابقة القومية للفنون التشكيلية ٩٣، وفازبالجائز ة الثانية. بينالى بورسعيد القومى الثانى والثالث ٩٣-١٩٩٦، وفاز بجائزة تقديرية فى البينالى الثالث . وأخيرا الفنان **هانى السيد أحمد** .مواليد



محمد عمر طوسون - قناع - حديد خردة - ٤٥×١٥سم

١٩٧٢ - التربية النوعية - دراسات حرة بـ (الأتيليه) :معارض : المسابقة القومية للفنون التشكيلية ٩٣ ، وفاز بالجائزة التشجيعية . صالون الشباب ، القاهرة ٩٥ . وزارة التعليم العالى ٩٤-١٩٩٥، وفاز بالأولى فى كل منهما .

حسام عزت حلمى

أحمد مرسى

أقنعة الفن التشكيلى فى نهاية القرن العشرين وبداية الألفية الميلادية الثالثة

يخطئ من يتصور أن العالم سنة ٢٠٠٠ سوف يختلف عن العالم الذى نعرفه اليوم. ولكنه بالتأكيد، كما نشهد من وقت إلى آخر، قد يحسب بالسنوات أو بالأشهر بل أحيانا بالأيام، سوف ينمو فى مكان، ويتآكل فى مكان آخر، سلبا أو إيجابا. ومن ثم يمكن القول أن العالم - بكل ما يعنيه هذا المصطلح - يتجدد أبدا بكل ما يأتى به التجديد من تقدم مادى لا يمكن التنبؤ بآثاره على حياة الإنسان الداخلية. وفيما يتعلق بالإبداع الثقافى عامة، وبالفن بصفة خاصة، يحدث التجديد فى مجرى بعيد تماما عن مسار الزمن، وبدافع سيكلوجى محض له آلياته الخاصة التى تخترق الحاضر إلى المستقبل فى حالات نادرة وغير مستحيلة، مع ذلك، أو قد ترتد إلى غياهب الماضى فى كثير من الحالات. ولكن النتائج فى كلتا الحالتين لا يمكن الحكم عليها حكما قيميا من منظور التقدم أو التخلف فكلتاهما قفزة فى المجهول.

لذلك لا أعتقد أن السنوات الأربع القادمة، حتى سنة ٢٠٠٠، يمكن وصفها بسنوات العمر. كما أن مثيلاتها فى القرن السابق، لم تكن، بأى حال من الأحوال، سنوات عمر، أو معبرا، للقرن العشرين، لأن فن القرن العشرين نفسه ولد قبل ذلك بما يزيد عن عشر سنوات على أيدى **بول سيزان**، الذى يعتقد على نطاق واسع الآن، وأكثر من أى وقت مضى، أنه أب الحداثة.

Thinking Print

Books to Billboards, 1980-95

THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK

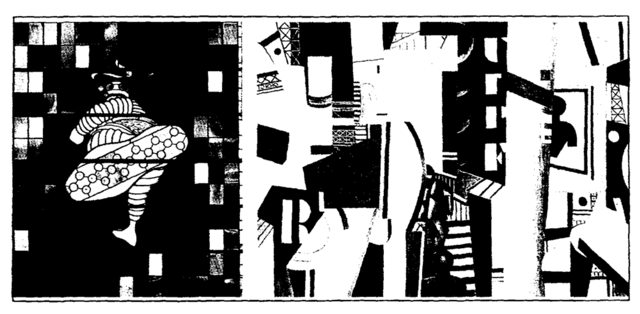
وحتى الرأى الآخر الذى يقول إن القرن العشرين، فيما يتعلق بالفن، بدأ متأخرا خمس سنوات، لأن الجمهور لم يطلع على إنجازات **فان جوخ وجوجان وسيزان** إلا فى الفترة من ١٩٠١ إلى ١٩٠٦، التى شهدت معارض جامعة لأعمال أولئك الفنانين، الذين كان تأثيرهم عميقا على مزاج الفنانين الشبان الذين شبوا فى ظل مزاج تسعينيات القرن التاسع عشر المربد وتمخضت هذه التجربة، كما نعرف، عن الفنانين الحوشيين وفى مقدمتهم **هنرى ماتيس**، أكبر الآباء المؤسسين لفن القرن العشرين سنا.

إن هذا الرأى نفسه ينفى فكرة سنوات المر السابقة لأى قرن وافتراض أنها جسر إلى عالم طريف خاصة، وأننا من فرط التعرض للمستجدات التكنولوجية فى مجال الألكترونيات، وأثرها التثويرى على وسائل الاتصال، لم نعد فى الحقيقة ندهش بسهولة أمام أى شيء طريف، مالم يكن لهذه الطرافة أثر عميق على حياتنا كأفراد وجماعة أو رؤيتنا للعالم الذى نعيش فيه.

ويبقى التساؤل عما يمكن أن يأتى به القرن الحادى والعشرون، وبالتحديد فى سنواته الأولى، من جديد، وخاصة فى مجال أساليب الفن التى تختلف فيما بينها إلى حد التناقض، من واقعية فوتوغرافية إلى تصورية ونزرية، وواقعية ابتذالية، ويجسدها **جيف كوونز، وبوب** وتعبيرية - تجريدية، وتجريدية - هندسية، وانتحالية وفن الأداء وفن التربة وما لا يحصى من الاتجاهات التى تتواجد الآن فى تعايش سلمى تحت عباءة «ما بعد الحداثة» ويضاف إلى ذلك فنون الفيديو والكمبيوتر الآخذة فى الانتشار والتى تتطور يوما بعد آخر مع تطور تكنولوجيات وسائط التعبير نفسها.

السؤال إذن، لا ينحصر فى استكناه الجديد بقدر استكناه المجهول . وهو لذلك يمكن أن يطرح فى أى وقت، وليس بالضرورة قبل حلول القرن الجديد بزمن معين. فالزمن فى نهاية الأمر نسبى، إن لم يكن وهما. ولا أحسب أن هناك من يخالجه أدنى شك فى أن الشمس التى ستشرق فى اليوم الأول من الألفية الميلادية الثالثة هى نفس الشمس التى تغرب وتشرق منذ بدء الخليقة. كما أن إنسان القرن الواحد والعشرين، هو نفس إنسان القرن العشرين. ولا أحسب أنه سوف يحرق تراث حضارات القرون البائدة فى الليلة الحادية والثلاثين من ديسمبر ١٩٩٩، ليبدأ فى اليوم التالى فى تشييد عالم جد طريف. ولهذا يستطيع الدارس عن كثب لحركة الفن فى العالم خلال العقدين الأخيرين، وما انصرم حتى الآن من عقد التسعينيات، أن يلمس فى شبه يقين، ولا أقول يتنبأ، مسار أو بالأحرى مسارات الاتجاهات السائدة حتى نهاية هذا القرن وما بعده.

وبرغم أن التعبيرية الجديدة التى ظهرت مع بداية الثمانينيات كالعاصفة، قد بدأت فى الانحسار فى أعقاب انهيار وول ستريت عام ١٩٨٧، إلا أن التعبيرية نفسها لم تكن فى ذلك الوقت فى حاجة إلي من يعيدها إلى الحياة أو حتى يجددها لأنها كانت بالفعل موجودة وبأساليب جديدة ومعمقة فى أجزاء كثيرة من العالم ومن بينها مصر. وبرغم انحسار سيادتها فى بداية التسعينيات لم تختف التعبيرية الجديدة كحركة فنية بعصا سحرية ولكنها أخذت مكانها المناسب بين المدارس الفنية الأخرى الموجودة بالفعل أيضا.



ـ من معرض (الرفيع والمتردى) (متحف موما)

وبرغم تعـايش المدارس التى أشرنا إليها على سبيل المثال لا الحصر، توضع دائما ولا عتبارات غير فنية أو استيطيقية بشكل مصطنع ولكنه فعال مدارس معينة فى مكان الصدارة. مما قد يعطى الانطباع الخاطئ بسيادتها وربما أيضا تهميشها لما عداها من أساليب وإن كان هذا هو للأسف ما يحدث بالفعل. ولما كان أمناء المتاحف العالمية أى المتاحف الرئيسية فى الدول المتقدمة النمو ومعهم، أو يأتى بعدهم تجار الأعمال الفنية أو أصحاب الجاليريهات التى تتمتع بنفوذ واسع فى أوساط الفن فى تلك الدول الغربية أيضا، هم الذين يقررون فى الغالب من هو حصان الرهان بين مختلف الخيول التى تجرى فى الحلبة، أيهم الذين يفرضون اتجاه أو «موضة» الفن فى زمن معين فلا مناص إذن من استشراف آفاق الاتجاهات المستقبلية فى انحيازات تلك المتاحف فى السنوات الأخيرة لهذا القرن الذى يغذ السير نحو نهايته.

لنبدأ إذن بمتحف نيويورك للفن الحديث الذى يعرف باسم «موما» Moma.

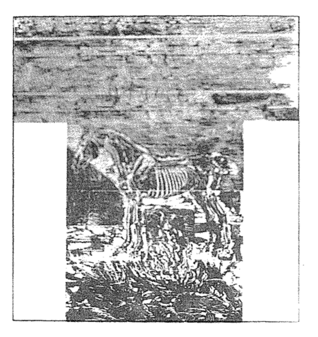
افتتح **موما** العقد الأخير من هذا القرن فى موسم ١٩٩٠ ـ ١٩٩١ بمعرض ضخم قدمه تحت اسم «الرفيع والمتدنى» : الفن الحديث والثقافة الشعبية»، وقد فسر منظمو المعرض هذه التسمية بتعريفهم للفن الحديث بأنه «تقليد الحرية الموسعة للخيال الفردى الذى بدأ مع بداية القرن العشرين الذى حفز **سورا seura وبالا Balla وبيكاسو وبراك وليجيه ودوشامب وميرو وماجريت وجونز** وغيرهم. «نحن نسمى هذا العمل فنا رفيعا، لا لتمجيده أو عزله بل لأن هؤلاء

الفنانين وأعمالهم يمثلون مادة أولية ينبغي أن يؤكدها أي تاريخ للفن في هذا القرن» وتقول مقدمة كتالوج المعرض الضخم أيضا (٤٦٠ صفحة) إن كلمة متدن أكثر إشكالية «فهناك عدة أشكال مختلفة للتمثيل التي لم تهتم بالتقاليد الغربية العظيمة واعتبرت متدنية حسب معايير الفن المقبولة والتي قام الفنانون المحدثون مع ذلك بتقديمها من جديد واستلهامها ويمكن تسميتها بالفن الجماعي أو الثقافة الشعبية وهي تشمل «الجرافيتي» والكاريكاتير ورسومات الكارتون وإعلانات الصحف ولوحات الإعلان الجدارية **Bill Board** وكتالوجات السلع إلى آخره.

وقد تعرض هذا المعرض لهجوم نقاد الفن مع اختلاف ميولهم وأهوائهم وتحيزاتهم وقد وصفت **روبرتا سميث** وهي من غلاة المتحمسين لشطط بعض فناني ما بعد الحداثة، المعرض بصحيفة النيويورك تايمز بأنه كارثة وعشوائي وغريب وضار. بينما قال **روبرت هيوز** **Hughes** بمجلة التايم إن المعرض «مضار أكثر منه ضارا» واحتج **هيوز** بصفة خاصة على وضع الثقافة «المتدنية» من جرافيتي ومطبوعات شعبية وكاريكاتير ومسلسلات الكارتون الفكاهية وغيرها في المتحف جنبا إلى جنبمع لأعمال الرفيعة واتهم الناقد متحف «موما» تحت قيادة أمينه الجديد **كيرك فارندو** **Varnedoe** بالتخلي عن رسالته المقدسة للتمييز الثقافي.

وبرغم ردود الأفعال السلبية على صعيد النقد لمغامرة متحف نيويورك للفن الحديث فقد نجح معرض «الرفيع والمتدني» في إسباغ الشرعية على الفن المتدني الذي كان مع ذلك موجودا بالفعل من قبل. بل أنه لم يكن في حاجة إلى تعميد متحف «موما» وإلا لما ظهرت في أواخر السبعينيات وخلال الثمانينيات حركة «فن» الجرافيتي التي تهافتت الجاليريهات العريقة مثل، ليوكاستيللي، وماري بون **Boone** وغيرهما على عرض أعمال رموزها من بين الصبية والشباب الذين احترفوا تشويه قطارات الأنفاق وحوائط المدينة على أثر القبض على أحدهم وهو يرسم بالطباشير أشكالا كاريكاتيرية ساذجة في أماكن لوحات الإعلان بإحدى محطات الأنفاق. وكان من حسن حظ هذا الشاب، **كيث هيرنج** **Keith Haring** أن كاميرات التليفزيون سجلت الواقعة سواء كان ذلك بالتخطيط أو المصادفة. وعلى أثر ظهوره على شاشات التليفزيون وصحف التابلويد في اليوم التالي، هرول صائدو «المواهب» لالتقاط عدد غير قليل من هؤلاء الصبية الذين حقق بعضهم شهرة عالمية واختفى البعض الآخر في غياهب النسيان بعد أن انحسرت عنهم الأضواء التي لا تتسع بؤرتها، بطبيعة الحال، لتظل ذلك الرهط الكبير من رسامي الأنفاق والشوارع الخلفية.

وبرغم أنه لا يزال هناك دائما من يمارس الجرافيتي في تحد للقانون، لم يعد يقتفي الآن أثر فناني «بخاخة الأصباغ» غير الشرطة. أما صائدو المواهب فقد انصرفوا عنهم بحثا عن المواهب الفضائحية الجديدة، في الغالب، في أماكن أخرى. ومع ذلك، وبرغم معارضة النقاد التي يمكن أن أوسم بعضها بما فيها - معارضة **روبرتا سميث** - بعدم الاتساق والتناقض الذي ينعكس حقيقة على الصورة العامة لفن نهاية القرن. فقد أعطى معرض «الرفيع المتدني» الإشارة لأصحاب الجاليريهات ليلتقطوا ما حلا لهم من نجوم الفن المتدني وكان بعضهم موجودا بالفعل



- الفنان الألمانى أتسلم كيفر حفر على الخشب - تلوين باليد

- معرض التفكير عن طريق المطبوعة ويلى كول حرق على الورق بمكواه ساخنة

على الساحة والبعض الآخر ينتظر الاكتشاف ولكن يبدو أن عباءة «مابعد الحداثة» تكفل وحدها الشرعية لأى شكل من أشكال الفن المتدنى، وأقصد بهذا المصطلح تعريف متحف نيويورك، وهو الثقافة الشعبية بمختلف تجلياتها.

وتوخيا للموضوعية لابد فى هذا السياق، أن نعرض وجهتى نظر متعارضتين حول فكرة «الفن المتدنى» الذى ساد فى التسعينيات فى المتاحف الأمريكية. وخير مثال لذلك بينالى متحف ويتنى **Whitney** الأخير الذى سأتحدث عنه فى معرض استشراف آفاق فن بداية القرن الحادى والعشرين. تقول آن **دوجلاس Ann Douglas** أستاذة الدراسات الإثنية بجامعة كولومبيا أن الفوارق بين الرفيع والمتدنى سوف تنسى تقريبا بعدمائة عام. وتتساءل عن الفن الرفيع سواء كان فرسكات **مايكل أنجلو** بكنيسة «سستين» أو أغنية **كول بورتر** «ليلا ونهارا» **Night Day** هل هو الفن الذى تستطيع إثارته أحيانا أن تصحح ولكنها لا تدمر أبدا، أم هو الفن الذى يحتفظ بجاذبيته؟ وبرغم اتساع المسافة بين عالمى الفن الرفيع والفن المتدنى فى القرن الماضى، إلا أن ذلك لم يكن نتيجة نمو لا مبالاة الجمهور بأمور الحياة الأرقى بقدر ما كان، لأول مرة فى التاريخ نتيجة إيجاد نخبة صغيرة، ولكنها غنية قادرة على رعاية الفن الذى لم يجد أو لم يجتذب جمهورا واسعا. ولا يزال يعرض قدرا كبيرا وليس قدرا

أقل من الفن الرفيع وذلك بفضل تكنولوجيا الثقافة الجماهيرية. لقد كان الفن الجماهيرى خلال قرن تقريبا حتى الآن من أكثر الصادرات الأمريكية رواجا. وبينما كان الفن الرفيع دائما ذا جذور أوربية بيضاء، كان صانعو فن «البوب» Pop أو الفن الشعبى الأمريكى مختلفين إثنيا وعنصريا.

فالناس يريدون من الفن دائما أن يعكس وجوههم على مرآته. لكن الذين كانوا يستطيعون التحكم فى زمن رفع المرآة كانوا يتغيرون على مدى معظم هذا القرن ولا ننسى أن القدر الأكبر من سكان العالم سوف يعيشون بحلول سنة ٢٠١٥ فى مدن ضخمة مثل بومباى ولا جوس وشنغهاى وجاكارتا ومكسيكو ستى، ويمكن أن نضيف القاهرة وتتنبأ الإحصائيات بأن تشكل الأقليات الأمريكية بحلول سنة ٢٠٥٠ خمسين فى المائة من سكان الولايات المتحدة

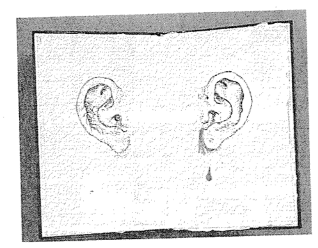
وتعتقد الكاتبة نفسها أن الحاجز بين الرفيع والمتدنى سقط بالفعل فى اللغة الإنجليزية، بين اللغة التى تتحدث بها النخبة الأنجلو - أمريكية المحظوظة، وتلك التى تتحدث بها الطبقات الدنيا والمهاجر أو اللامنتمى الكولونيالى. ومما يثير الدهشة أكثر من أى شىء آخر فى أدب اللغة الإنجليزية خلال القرن الماضى، ظهور كتاب ناجحين من غير البيض من أمثال، **تونى موريسون وليز إدريك**، وشعراء المقهى النيويوركانى، وفنانى أو منشدى Rap الجيتو، وفى الخارج الكتاب غير الإنجليز الذين يكتبون باللغة الإنجليزية القادمين من المستعمرات البريطانية السابقة. إلا أن الإنجليزية التى تلهم هؤلاء الكتاب ليست هى الإنجليزية الكلاسيكية البريطانية، لكنها الفرع الأحدث، وهو الإنجليزية الأمريكية. ولا يرجع الفضل فى ذلك إلى عاداتها اللغوية الحقيقية، بقدر ما يرجع إلى المثال الذى تقدمه. وعملية إعادة اختراع اللغة، التى ابتدع بها الأمريكيون، وخاصة الأمريكيين السود، شكلهم الخاص من اللغة الإنجليزية قد أثرت على متحدثى الإنجليزية فى أماكن أخرى.

واضح أن **دوجلاس** قد استشهدت بتطور اللغة الإنجليزية للتدليل على سقوط الحائط الطبقى والعنصرى فى هذه الحالة، بين الرفيع والمتدنى. ولكنها اغفلت حقيقة هامة وهى أن تطور الإنجليزية الأمريكية كان ولايزال نتيجة تفاعلات لا إرادية بين طبقات التربة الاجتماعية.

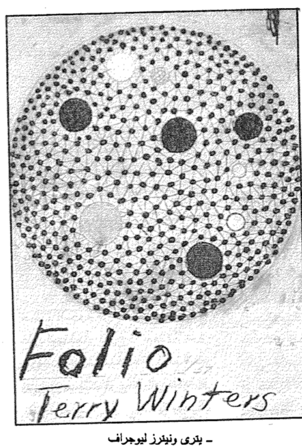
ولكن هذه الهيمنة كانت أشد ما تكون تحققا فى الفن التشكيلى بصفة خاصة، حيث لعبت عوامل خارجية أخرى دورا هاما فى التعجيل بتهيئة الحركة الفنية الأمريكية للاضطلاع بتلك المسئولية بجدارة. وأقصد دور الفنانين الأوروبيين الذين فروا من باريس إلى نيويورك خلال الحرب العالمية الثانية.

وبرغم أن أوروبا استعادت خلال تلك السنوات الطويلة عافيتها وحيويتها، وربما مكانتها، على المستويين الاقتصادى والثقافى، إلا أن نيويورك، أو الولايات المتحدة، لا تزال تحتفظ بصولجان الحكم، إن لم تكن قبضتها اليوم أشد مما كانت عليه قبل انهيار الاتحاد السوفياتى وتفكك الكتلة الشرقية.

ولازلت اذكر عبارة كتبها ناقد أمريكى فى منتصف السبعينيات، وليس فى منتصف التسعينيات قال فيها، فى معرض الحديث عن أول معرض يقام للفنان الفرنسى **برنار بوفيه** فى نيويورك، إن أى فنان مهما كانت شهرته فى أوروبا يظل



- منمعرض (الفنكير عن طريق المطبوعة) كيكي سميث - حفر على الخشب



- يترى ونيترز ليوجراف

فنانا إقليميا حتى يعرض في نيويورك». ولكم صدمتني هذه العبارة الشوفينية، خاصة وأني لا أزال أعجب بأعمال هذا الفنان المبكرة.

وإذا سلمنا بحقيقة العلاقة بين السياسي - الاقتصادي وقدرة الفن وليد هذا النفوذ على اختراق حدوده الإقليمية والتأثير بقدر وزن هذا النفوذ، لأدركنا خطورة الدور الذي تلعبه المتاحف الأمريكية أساسا، ثم المتاحف الأوروبية الغربية، في احتكار الحق في تعريف ما هو فن وما هو ليس بفن وبقول آخر احتكار الحق في إسقاط الحاجز أو تقريب المسافة، حسب الرغبة، بين الرفيع والمتدني. ويأتي بعد ذلك دور الجاليريهات وهو بكل تأكيد دور مؤكد.

هل أحتاج إلى سوق أمثلة تاريخية للتدليل على هذا الاستنتاج؟ لا أعتقد ذلك ولكني تبديدا لأي شك، أجيب على السؤال بسؤال آخر. هل ظهرت مدرسة فنية خلال هذا القرن الغارب لا تنسب إلى أصول الفن الغربي؟

بادئ ذي بدء، لابد من التنويه بأن بينالي متحف ويتني Whitney ينفرد بين مختلف المعارض العملاقة بتأثير خاص على حركة الفن في أمريكا وعلى جمهور ومقتنيي وتجار الأعمال الفنية، أو بقول آخر سوق الفن. فالجمهور يتطلع إلى البينالي بغية الاسترشاد. وعالم الفن يتطلع إليه بصفته الإشارة الكبيرة من مؤسسة الفن للعالم التجاري. فالبينالي، يستطيع أن يرفع قيمة عمل الفنان الشاب إلى حد كبير،

وإن كان يقل تأثيره على أسعار وشهرة الفنانين الراسخين، الذين يعتبر اشتراكهم فى البينالى شرفا أكثر منه ضرورة.

وهذا المعرض بالذات، حسب التشبيه الأمريكى، هو الكابينة التليفونية المفتوحة الوحيدة لإسناد دور فى عالم الفن فى نيويورك. وبقول آخر وبالتشبيه نفسه هو، بالنسبة للفنان المغمور نسبيا، فرصة للصعود فجأة إلى مسارح برودواى.

ولما كان بينالى ويتنى هو بالفعل صانع النجوم فى بلد يقوم اقتصاده على استثمار ذيوع الاسم، ولا فرق بين اسم علامة تجارية أو اسم لاعب كرة أو ملاكم أو ممثل أو ممثلة أو مغن أو مغنية. ولا يستثنى من ذلك أسماء الخارجين على القانون، وحيث أن أمناء المتحف الذين يناط بكل منهم بالتناوب مهمة اختيار الفنانين لكل معرض فليس من قبيل المبالغة إذن أن نقول إن «الويتنى» بصورة خاصة، والمتاحف الأمريكية الأخرى، وفى مقدمتها «الموما» بشكل عام تستطيع فى واقع الأمر أن تملى على الحركة الفنية فى أمريكا اتجاها فنيا بعينه،أو أكثر من اتجاه، كما هو الحال اليوم.

ووفقا للعلاقة الطردية بين النفوذ السياسى - الاقتصادى والقدرة على فرض النموذج الثقافى، نستطيع أن نفهم بسهولة سبب انتشار، بل هيمنة صادرات الثقافة الشعبية الأمريكية، وبالضرورة الاتجاهات الفنية التى تتبناها تلك المتاحف، بغض النظر عن أصول ومنابع هذه الاتجاهات وقد عشت فى نيويورك حتى الآن أكثر من ٢٢ سنة، شهدت خلالها كيف تطورت كثير من المدارس الفنية، ومنها مدرسة فنانى الشارع الجرافيتى، الذين مرت أعمالهم، فيما يشبه لمح البصر، بمحطات تفصلها مسافات خرافية، وهى بالتحديد المسافة بين شخبطة أو خطوط عاجزة على جدار قديم ببنايات قاع مدينة نيويورك وجدران أنفاق قطاراتها المظلمة، وأسفلت شوارع سوهو والإيست فيلدج، وبين حائط برلين ومتحف ويتنى وموما فى نيويورك وبقية المتاحف الأوروبية الهامة.

ومن أبرز وأنجح نجوم هذه المدرسة - والنجاح الذى أعنيه هو النجاح المادى على وجه الدقة ولا علاقة له بأية قيمة فنية، الفنانان المنكوبان **ميشيل باسكويت**، الذى قتلته المخدرات فى سن السابعة والعشرين، **وكيث هيرينج** الذى قتله مرض «الإيدز» فى ميعة الشباب.

وفى الحقيقة، كان الجرافيتى قد ظهر فى أوائل السبعينيات لا كحركة فنية، ولكن كمرض اجتماعى أو كتعبير عن التمرد الاجتماعى أيضا اتخذ شكل بثور شوهت وجه مدينة نيويورك. ولكن يبدو، من منظور استرجاعى، أنه كان اتجاها فنيا سابقا لزمانه، والتعبير الذى يطلق على هذه الفئة من الحركات الفنية هو الطليعية. ولو أنه لم يعتمد كفن شرعى إلا مع تطور حساسية أمناء ويتنى، الذى فتح أبوابه لأعمال الجرافيتى فى الثمانينيات، وأصحاب الجاليريهات الذين يبحثون دائما عن الجديد المثير للجدل ولفت الأنظار.

وكان الأمين الذى أؤتمن على اختيار الفنانين **كلاوس كيرتيس** Klaus Kertess وهو صاحب جاليرى سابق، وكان أول من عرض **برايس ماردن** Brice Marden **وتشوك كلوز** Chuck Close ولعل الفرق الشاسع بين رؤيتى وأسلوبى الفنانين. يفسر وصف **كيرتيس** بأنه يمثل الجسر الذى يربط بين رسمية



ـ رويرت روستنبرج سبلت سكرين على قنيل لاصق ـ سيارة ـ باص

المتحف وجسارة وتجارية الجاليرى، أى بين الرفيع والمتدنى، كما أنه داعية قوى لكل فنان يرضى ذوقه.

ولكن هذا الاتساع فى مجال الذوق كان ردا على كارثة البينالى الأسبق نظمته الأمينة المقيمة **إليزابيث سوسمان** والذى أعطى مكان الصدارة للفن السياسى، وكادت تختفى منه أعمال التصوير. الأمر الذى جعل النقاد ينعون تخلى الويتنى عن الفكرة الأصلية للفن كخامة بصرية، حتى أن دعاة الفن كموقف سياسى تساءلوا عما إذا كان هذا الاتجاه قد بلغ ذروته بالفعل، وشكوا من أن الويتنى كان وراء الانحدار، حتى أن ناقدا شابا مثل **مايكل كيملمان** Kimmel man أصغر من رأس قسم النقد الفنى بصحيفة نيويورك تايمز ـ بعد **جون راسل** وقبله **هيلتون كرامر** ـ قالها صراحة «إننى أكره هذا المعرض. فلا شىء، حقيقة، فى البينالى يشجع على أو حتى يكافئ الملاحظة الوثيقة.

ولكن **هيلتون كرامر**، رئيس تحرير مجلة The New Criterion سخر من تلك الشائعات التى رددت أن بينالى الويتنى الأخير يمثل عودة إلى فن التصوير. وهو يرى أن أعمال التصوير التى عرضت قصد بمعظمها إما أن تكون رموزا تمثل مجموعات «اقلية» معينة مثل المرأة والشواذ .. إلخ، أو لتبيان أن فن التصوير، إذا رُبط بأى من قضايا الساعة السياسية، أو برنامج القضايا الجنسية يمكن أن يكون مثيرا للتقزز، شأن أى خامة فنية أخرى فى الاستخدام الراهن وحتى الفنانون القليلون، الذين يمكن أن

يعجب بهم المرء قد وضعوا فى المعرض لأسباب خاطئة، فمنهم من يمثل المرأة أو مرحلة من العمر المتقدم، أما **برايس وسى تومبلى** Cy Twombly اللذان تعتبرهما المؤسسة المتحفية من العبقريات الحية، فهو يعتبرهما زائفين تماما. ويقول إن البينالى، على أية حال، لا يوفر المناخ الذى يمكن أن يفضى إلى خلق أو تأمل التصوير، ولكنه تحول إلى كرنفال من أعمال الرعب والانحراف والبيانات السياسية وتسجيل وثائقى للحياة المتدنية، إلى حد أنه لو تصادف وجود أى عمل تصويرى عظيم فإنه سوف يبدو غريبا فى هذه الصحبة.

وقد لاحظ **كرامر** أن الأسبقيات فى اختيار المعروضات كانت بلا شك فى مكان آخر. فى أعمال التجهيز، أو مايسمى فى مصر بالعمل المركب والفيديو والفوتوغرافيا الإيروتيكية وأشياء غريبة تتخفى فى زى النحت.

ويقول آخر، إن الويتنى يفعل الشىء المعتاد - البحث عن المنحرف والبذىء والسياسى على حساب القيمة الفنية، ولا يهم إذا كان الأمين فى هذه المرة **كلاوس كيرتيس،** وليس أحد المفضلين الآخرين للمتحف، فقد وضع برنامج الويتنى الأساسى بشكل نهائى قبل تعيين أمين البينالى. وربما قد أعطى **كيرتيس** Certess معرض هذا العام نبرة شذوذ جنسى أكثر تأكيدا عما إذا كان الأمين - أو االقوميسير كما نسميه فى مصر - شخصا آخر، وفيما عدا ذلك لا يحتمل أن يكون البينالى مختلفا لو أن المتحف كان قد عين شخصا آخر. فالويتنى كان سيظل هو الويتنى ويكفى أن أذكر لمن لم يشاهد هذا البينالى، حتى يستطيع أن يكون رأيه الشخصى دون التأثر برأى آخرين أن العمل المحورى للمعرض كان عبارة عن ١٥٠ وفى قول آخر ٢٥٠ مرتبة مطوية بطريقة عشوائية ومربوطة بحبال فى كتلة ضخمة لا شكل لها تتخللها مئات الكعكات المهترئة، ومدلاة من سقف مدخل الطابق الثالث لمبنى المتحف فى شكل استفزازى. وقد قدمها المتحف كعمل نحتى للفنانة **نانسى روبنز** باسم «مراتب وكعكات».

ويقول **كرامر** إن «مراتب وكعكات» برغم أنها عمل مقزز تماما، إلا أنه، مع ذلك يعتبر تدريبا على السمو الغنائى، بالمقارنة، بعمل **نارى وورد** Nari Ward «حافظ السلام» وهذا التجميع المقزز المؤلف من نعش مغطى بشحم أسود وكمية من الكاربريتورات ومضارب بيسبول محروقة لإفراز ما يسميه المتحف بجدية «شعرية روحية من نفايات حضرية».

واستكمالا لبلوغ السمو الروحانى حرص **كيرتيس** على تأكيد التمثيل الجنسى، وكان العمل الرئيسى فى هذا الاتجاه جدارية «عشق طوكيو» **لنان جولدين** التى شغلت حائطا ضخما من المعرض، وتتألف من ٧٨ صورة فوتوغرافية لأزواج من الرجال الشواذ والنساء السحاقيات فى أوضاع جنسية مختلفة.

وبينما تؤكد **ديبورا سولومان** Deborah Soloman ملاحظة **كرامر** عن ارتفاع نبرة الشذوذ فى البينالى، فيما تسميه مدرسة Mapple thorpe، المصور الفوتوغرافى المعروف الذى لاتزال أعماله البورنوغرافية، بعد مرور سنوات على وفاته بالإيدز، تثير الجدل بين المثقفين والمسئولين، إلا أنها تختلف مع **كرامر** حول تقييم «مراتب وكعكات» التى اعتبرتها رائعة



ـ من معرض (الرفيع والمتردى) (متحف موما)



البينالى وهى تقول إنها تتدلى من السقف فى كتلة باروكية عملاقة تتلوى. وهى ترى، إذ تنظر إليها، سحابة وشخصا ميثوليوجيا مجنحا وبالون الرجل العنكبوت فى استعراض «ماسيز» Macy's يوم عيد الشكر. وتضيف أن «مراتب وكعكات» تبدأ ككومة من المراتب القذرة وتنتهى كتجل للقوة المتسامية للجنس والنوم والأحلام، وتؤكد أنها، بالنسبة لها، تطغى على المعرض أجمعه أو تسرقه حسب تعبيرها.

وواضح أنى لا أسوق هذين المثالين لنظرتين متناقضتين لناقدين، أحدهما مخضرم طويل الباع، والأخرى ناقدة بصحيفة مرموقة، وول ستريت جورنال، لعمل فنى واحد، إلا لكى أسجل حقيقة هامة ألا وهى أن النقد الفنى هو فى نهاية الأمر ليس علما ولكنه أقرب إلى الذوق الذى صقلته معرفة بتاريخ الفن ومخزون بصرى لا حدود له والقدرة على قراءة مقارنة للعمل الفنى من منظور خاص.

ويبقى السؤال... هل يختلف اثنان فى رؤية كومة من المراتب القذرة الملطخة بكعكات فاسدة إلا فى حالة واحدة، وهى اختلال معايير التذوق؟

ولكننى أستطيع أن أضيف إلى أسباب هذا التناقض البين فى رؤية الأشياء النفاق الاجتماعى الذى يمنع الناس من مصارحة الملك بأنه عار، فإذا كان متحف مثل ويتنى يعرض ربطة المراتب الملطخة كأنها ثريا تتدلى من السماء، فمن ذا الذى

يمكنه أن يتجاسر بمجرد توصيف ما يراه بلا إضافة أو حذف، إلا ناقد له باع **هيلتون كرامر**؟

ومع ذلك، وبرغم شجاعة هذا الناقد، فقد أصبحت كلماته في عصر غلبة المتدنى مجرد صيحة صادقة في البرية.

وتقول **دوبرا سولومان** عن حق، أن بينالى ٩٥ قانع بأن يكون سوبرماركت فن بدون تميز كبير وكثير من التراوح، فلا يوجد فنان واحد مهيمن، ولم يركز على حركة فنية واحدة لإبراز تفردها الأمر الذى يؤكد أن هذا العصر هو مجرد مقبرة للحداثة. ومع ذلك لا يمكن إلقاء اللوم على القائمين بالمعرض، لأن الغرض من البينالى هو أن يكون مسحا للفن الأمريكى،، ولايطلب منه، بطبيعة الحال، أن يخترع هذا الفن، ولأول مرة، أدى البينالى وظيفته.

وتأكيدا لملاحظة تعايش المتدنى والرفيع مع غلبة المتدنى فى معظم الحالات أشير إلى معرض أقامه متحف نيويورك «موما» خلال المدة من يوليو إلى سبتمبر هذا العام تحت اسم «التفكير عن طريق المطبوعة» والذى اعتبره النقد بمثابة حلقة فى مسلسل «الرفيع والمتدنى» أو «انتقام **أندى وورهول**».

ويقول **هيلتون كرامر** إن رسالة هذا المعرض هى نفس رسالة أو مهمة معرض «الرفيع والمتدنى». وأنه قد صمم بحيث يفكك الحداثة باسم أيديولوجية ما بعد الحداثة. وتقول **ديبورا واى** Deborah Wye، كبيرة أمناء إدارة المطبوعات والكتب المصورة، بالمتحف - فى مقدمة الكتالوج الصادر ككتاب - إن الحتمية الرئيسية لأيديولوجية ما بعد الحداثة هى إعطاء أولوية «للمضمون الاجتماعى على «الشكل» ويعنى ذلك أولوية السياسات على الجماليات. وتتألف معظم المعروضات من أشياء كانت تسمى «مطبوعات» وأصبحت الآن تسمى «فن الطباعة» بينما استبعد من المعرض كل ما كان يسمى «فنا جميلا» مع استثناء بعض أعمال Elsworth Kelly **وريتشارد ديبنكون** Diebenkorn وقلة أخرى من أساطنة الحداثة فى هذا المهرجان ما بعد الحداثى.

وكحلقة فى سلسلة «الرفيع والمتدنى» كانت معروضاته القليلة من الفن الرفيع أقل مستوى من أمثلة الفن الرفيع فى المعرض الأصلى الأول، ولكن معرض «التفكير عن طريق المطبوعة» انحدر فيما عدا ذلك إلى مستويات البروباجندا والموعظة والابتذال والتفاهة التى لم تخطر على بال منظمى معرض «الرفيع والمتدنى» ولنا أن نتساءل ما هو وجه الاختلاف بين «تى شيرت» طبعت عليه عبارة «إن إساءة السلطة لا تثير الدهشة» وبين أى «تى شيرت» آخر يحمل مختلف العبارات الجوفاء والبلهاء الأخرى التى تباع على أرصفة شوارع مانهاتن إلا فى أن القميص الأول يعرضه متحف «الموما» كعمل فنى لفنانة معروفة، **جينى هولزر**. وهل يذهب الإنسان إلى متحف لقراءة مثل هذه «الحكم» البالية سواء كانت تحمل اسم **جينى هولزر** أو **باربرا كروجر** وغيرهما ممن تخصص فى هذا النوع من عبارات الموعظة أو حتى السخرية سواء على تى شيرت أو صورة فوتوغرافية منتحلة فى معظم الأحيان، تحت ادعاء أنهم ينتجون فنا جادا.

ويفسر «كرامر» ظاهرة التدنى هذه بأن الخوف من الاتهام بالنخبوية - وهو نتيجة مباشرة لتطبيق مبدأ «الملاءمة السياسية» على عالم الفن الرفيع - أصبح بمثابة المكارثية الثقافية فى هذا العصر. وقد أصبح هذا المبدأ الآن جزءا من المناخ الثقافى فى عالم الفن المهنى

حتى أنه لم يعد يعتبر كخيار أو اختيار. فالامتثال بأوامره إلزامى وحتى فى مؤسسات مثل «الموما» التى أنشأتها نخبة اجتماعية وثقافية من أجل الارتقاء بالمستويات الفنية بين غير المثقفين إستطيقيا وتمكينهم من الوصول إلى فهم أعظم فنون العصر الحديث.

ويذهب كرامر فى تفسيره لظاهرة جنوح المتاحف الأمريكية العريقة إلى سياسات احتضان الفن المتدنى، وهو أن هذا الفن يساعد على نحو فعال إحدى الحتميات الأخرى التى تبنتها هذه المتاحف مؤخرا كممارسة إلزامية: وهى إعطاء الأولوية لعملية التسويق. ونتيجة لذلك تتضافر السياسات الجماهيرية مع التجارية الساخرة لتنتهك المستويات الفنية باسم «الأخذ بالبساطة فى الحياة الثقافية. ولم يعد فى الوسع التمييز فى عالم الفن المؤسسى بين القوميسير الثقافى ووكيل الإعلانات التجارية، لأن هدفهما المشترك هو القيمة الفنية.

ولذلك، كجزء من مهرجان «التفكير عن طريق المطبوعة»، عهد «الموما» إلى **باربرا كروجر** بإعداد مطبوعات، أو بدقة أكثر، افيشات الصقت على ظهر ٤٠ باصا، وأعد الفنان الفرنسى، **جان شارل بليه**، بطلب من المتحف أيضا، ملصقات أو مطبوعات علقت على ١٥ كشك تليفون خلال شهر يوليو الماضى. كما طلب المتحف من **باربرا كروجر** تصميم تى شيرت لتسويقه خلال المعرض، إلى جانب كرتونات اللبن التى حملت نصائح عن العنف فى البيوت من تصميم الفنانة **بيجى ديجز** Peggy Diggs، وقد عرض المتحف نماذج منها كأعمال فنية، بينما قامت إحدى شركات الألبان بتسويقها.

كان فى نيتى أن أكتفى بهذا القدر من الشواهد كأساس موضوعى وعملى يستند إليه استنتاج أن الفن المتدنى أو الفن الشعبى الذى قد تسلل بالفعل إلى المتاحف العريقة والجاليريهات وأماكن العرض البديلة الأخرى، تحت أقنعة مختلفة، من بينها فن التجهيز - الذى يسمى فى مصر بالعمل المركب، والفوتوغرافيا، والفيديو، وفن الأداء، إلى ما لا يحصى من تجليات، هذا الفن سوف يتسلل أيضا إلى القرن الحادى والعشرين، متزودا، على الأرجح، بإمكانيات الكمبيوتر التى تتعاظم يوما بعد الآخر، وخاصة فيما يتعلق باستخدامات الكاميرا الرقمية وتطوير مطابع الكمبيوتر الشخصى والتجارى على حد سواء.

ويبقى السؤال الذى لا يجد جوابا حتى الآن... هل أعمال الفيديو التى ينتجها فنانون تشكيليون، يمكن أن تنسب لفنون التصوير أو النحت أو الحفر، التى نجملها فى عبارة الفنون الجميلة أو الفنون التشكيلية.

إننى أطرح هذا السؤال الآن برغم أن جميع المتاحف وعددا كبيرا من الجاليريهات قد حسمت الرد عليه. ولكننى مع ذلك أؤمن بأن عمل الفيديو ينتمى أساسا إلى فن الفيلم ولا يجب أن يعرض كفن تشكيلى، كما أن «عمل التجهيز» الذى قد يتضمن مكونات تصويرية أو نحتية أو فوتوغرافية وغيرها من أشياء أخرى، هو أقرب إلى المسرح منه إلى الفن، واعذرونى إذا أسقطت كلمة تشكيلى عن عمد، لأن كلمة الفن وحدها فى العالم تعنى الفنون التشكيلية. كما أن «فن الأداء» هو عمل مسرحى فى الأصل، سواء تجرد الفنان من ملابسه، كما يفعل كثير من فنانات الأداء الأمريكيات، أو ارتدى صديريا من الجوخ أو حتى دهن الحيوان، كما كان **جوزيف بيوس** Joseph Beuys يفعل.

لقد أثرت هذه القضية الإشكالية لمجرد التأكيد على مدى الخلط الذى وقع فيه سدنة الفن الغربى فى عصر ما بعد الحداثة، ولا أعتقد مع ذلك أنى ابتعدت قيد أنملة عن مسارى الذى اختطته منذ البداية لتعقب اتجاهات الفن فى السنوات الأخيرة من القرن. ولذلك سأكتفى بمجرد تسجيل الملاحظة على أن أوفيها حقها من الدراسة فى مناسبة أخرى.

وأعود إلى موضوعى الأصلى «الرفيع والمتدنى» فأضيف مثلا أخيرا إلى الأمثلة السابقة تأكيدا، كما قلت، للأساس الذى أقمت عليه استنتاجى.

فقد وقعت على «عرض نقدى» نشر بملحق «الفنون والاستمتاع» بعدد نيويورك تايمز الأسبوعى الصادر فى بداية ديسمبر المعرض أقيم خارج نيويورك Annandle-on- Hudson بنفس الولاية. وبرغم أنى كنت على وشك الانتهاء من كتابة هذه المداخلة، شعرت للوهلة الأولى أن رأى الناقدة صاحبة العرض روبرتا سميث، فى قضية «الرفيع والمتدنى» التى يثيرها المعرض هو أفضل ما يمكن أن أسوقه فى الختام من أدلة موضوعية تخدم استنتاجى. وبصفة خاصة، لأن هذه الناقدة بالذات، كما ذكرت من قبل، من غلاة النقاد الذين ينحازون لرموز أو نجوم التدنى، وعلى رأسهم، على سبيل المثال لا الحصر، جيف كونز Geff Koons.

وبطبيعة الحال، لايتسع المجال للتعرض بالتفصيل لأعمال المعرض الذى أقيم تحت اسم «بلا هدف» عن صدق بمركز متحف دراسات عمل الأمناء بكلية بارد Bard. ويشترك فى العرض ٧٨ فنانا يمثلون عدة أجيال معاصرة، من بينهم فنانون مخضرمون مثل كليس أولدنبرج، واندى وورهول وسيجمار بولك إلى دانا هوى Hoey، وهى مصورة فوتوغرافية تخرجت هذا العام فقط من جامعة ييل Yale وتمارا فايتس، فنانة أدائية - تجهيزية من لوس أنجلوس.

وتتألف المعروضات باختصار من أفيشات حفلات الروك - أند - رول وأغلفة «ألبومات موسيقى البوب وفيديوهات - موسيقية، وقمصان تى شيرت ولقطات من برامج التليفزيون إلى آخره.

ويقول جوشوا دكتو، منظم المعرض أن «بلا هدف» هو معرض كاستعارة، قصد به أن يكشف طبيعة الثقافة الشعبية ذات الثقوب أو النفيذة.

ولكن روبرتا سميث اضطرت، بعد جولة سريعة بين المعروضات، إلى الاعتراف بأن «بلا هدف» ليس معرضا عظيما، وهو فى حقيقة الأمر، مزعج ويزداد إزعاجا مع الوقت. ومن الأفضل أن نتعامل مع المعرض كممارسة انثروبولوجية وإثنوجرافية وليس كمكان لقضاء وقت ثمين فى متعة إستيطيقية. وقد يساعد المرء أن يفكر فيه كمعرض «للرفيع والمتدنى» موجه للمراهقين ويستطيع أن يتصور المرء أنه يمكن أن يقنع المشاهدين الأصغر سنا بأن الفن المعاصر هو شىء رائع لا يثير الرهبة، مجرد امتداد لكل شىء يحبونه وهم ينمون.

وتقول فى مكان آخر إن «بلاهدف» فى النهاية يحقق ما يعنيه اسمه فهو يتحلل ويلغى نفسه ويتبخر، كلما أوغلت فيه. وهو يجعل كل شىء يبدو فقاعيا وخفيف الوزن، ويعيد تعريف شكل معرض الفن كشىء مرن على نحو خلاب ولكنه فى الغالب يلحق الضرر بالفن المستخدم وهو يقدم قرينة عامة على أن دين الفن الراهن للثقافة الشعبية ضخم.

صبري حافظ

«جداول نهر أوتا السبعة» وملحمة العصر الدرامية

يعرض المسرح القومي الإنجليزى الآن عملا مسرحيا على درجة كبيرة من الأهمية هو (جداول نهر أوتا السبعة The seven streams of the River ota) للمبدع المسرحى الكندى المرموق روبير لوباج Robert Lepage وهو عمل مسرحى ملحمى بأى معيار من المعايير لأن عرضه يستغرق ثمانى ساعات كاملة، يستطيع المشاهد رؤيتها فى يوم كامل فى نهاية الأسبوع أو على قسمين متتابعين فى يومين مختلفين طوال أيام الأسبوع، ولأن مجال حركته فى المكان يمتد من كندا والولايات المتحدة إلى اليابان، كما يمتد فى الزمان من الحرب العالمية الثانية ومأساتيها الكبيرتين هيروشيما ومعسكرات الإبادة النازية إلى الزمن الراهن، زمن العرض نفسه، وإلى المستقبل القريب عام ١٩٩٧ الذى أصبح حاضراً وقد استغرق إبداع هذه المسرحية الملحمية الضخمة أكثر من ثلاث سنوات، لأننى شاهدت صيغتها الأولى قبل أكثر من عامين عندما جاء بها روبير لوباج من كندا عام ١٩٩٤ إلى مهرجان إدنبره المسرحى، ثم إلى مسرح «ويفرسايد ستوديوز» بلندن بعد ذلك وكان طول صيغتها الأولى تلك ثلاث ساعات وأنكر أنه قدمها على أنها عمل لم يكتمل بعد، ومع ذلك فقد استحوذ على اهتمام الجمهور واستأثر بإعجابه ثم عرض عام ١٩٩٥ صيغتها الثانية التى بلغ طولها خمس ساعات فى عدد من البلدان الأوربية واليابان، وإن لم يأت بها إلى بريطانيا. وها هو يجئ هذا الشهر بصيغتها الثالثة، ويبدو أنها الأخيرة والتى يبلغ طولها ثمانى ساعات إلى لندن، وإلى المسرح القومى العتيد فيها وقد عرضت هذه الصيغة لأول مرة فى الملتقى الدولى للمسرح بمدينة كيبيك فى كندا فى مايو الماضى، وانتقلت بعد ذلك إلى فيينا ودرسدن وستوكهولم وكوبنهاجن ولندن والتى ستتوجه بعدها إلى باريس ونيويورك ثم ينتهى بها المطاف فى اليابان.

فقد كانت اليابان هي بدء هذا العمل، ولابد أن تكون منتهاه كذلك. لأن روبير لوباج - وهو أبرز مسرحي كندي معاصر سبق أن قدمت لقارئ (العرب) عددا من عروضه السابقة قد استلهم هذا العمل نتيجة لزيارته الأولى لليابان ولمدينة هيروشيما التي سقطت عليها أول قنبلة ذرية بالذات. ولأن النهر الذي تمنح جداوله السبع المسرحية عنوانها هو نهر «أوتا Ota» الذي يمر بها وتنشعب عبرها جداوله وكان لوباج يفكر في أن تكون مسرحيته تلك احتفالا بالذكرى الخمسين لإسقاط أمريكا قنبلتها البربرية، اقصد الذرية أو العكس بالعكس، على هذه المدينة اليابانية الساحرة. وقد سحرت هذه المدينة روبير لوباج كما يقول لنا في مقدمته للمسرحية بحيويتها الدافقة، وحسيتها العارمة وجمالها الأخاذ ولأنه كان يتوقع أن يجد مدينة مليئة بالندوب والقروح مثقلة بجراح هذا العدوان البربري الأمريكي الغاشم فإن حيوية المدينة وحسيتها وسحرها وتفاؤلها قد أثارت فيه رغبة عميقة في التعرف على مصدر هذه الحيوية من ناحية، وفي تلمس طبيعة التحولات التي انتابت المأساة حتى تبدت الآن، بعد نصف قرن من وقوعها تقريبا في هذه الصيغة العقدة من الإغراق في الحسية والإقبال على الحياة فليس باستطاعة ابن هذا القرن أن يفهم كيف تمكنت هذه المدينة اليابانية من هضم هذا العدوان الأمريكي المريع والإفاقة من صدمته المرعبة اللهم إلا بالدخول بالفن نفسه إلى محراب هذه العملية المعقدة ومحاولة سبر أغوارها ولأن لوباج يعمل مع فريقه المسرحي الذي يعرف باسم «في الآلة Ex Machine» - وهي تسمية مستقاة من التعبير اليوناني الشهير «الإله في الآلة» والذي كان يستخدم حينما يضطر المسرحي الإغريقي إلى اللجوء إلى الآلهة للتدخل في الحدث وتغيير مقاديره بعد أن يعجز عن حل عقدته بطريقة معقولة - بمنطق الإبداع الجمعي، فقد بدأ في تجسيد التناقض الدفين بين الحاضر والتاريخ من خلال استخدام إطار مشهدي بالغ الجمال والبساطة اليابانية في آن، وبين المحتوى المثقل بالحزن والرعب والشجن والذي يريقه العرض ببراعة في هذا الإطار المشهدي الجميل الذي لا نهاية لما ينطوي عليه من رؤى واحتمالات..

وتسعى المسرحية إلى إبداع ما سماه بيتر بروك في تقديمه الجميل للمسرحية بـ مسرح يقع في المنطقة التي يرتبط فيها واقع عصرنا المرعب، والذي يستعصي على الفهم، بالتفاصيل العادية للحياة اليومية، تلك التفاصيل بالغة الأهمية بالنسبة لنا، وبالغة التفاهة في الوقت نفسه بالنسبة للآخرين في هذه المنطقة الثرية ينهض مسرح لوباج كله، لا هذه المسرحية وحدها وتنبثق فيه القضايا الإنسانية الكبرى من أكثر الأحداث عادية وبساطة وهو مسرح يتسم بلغته المسرحية المرهفة والمعقدة معا، والتي يحقق فيها المخرج تزاوجا موفقا وحساسا بين التقنيات العصرية الحديثة التي تزود المسرح بطاقات تعبيرية هائلة، وتوسع أفق الخشبة، وإمكانيات المشهد، وبين الطاقات الإبداعية البشرية في العرض المسرحي والتي تعتمد على مهارات الممثل الفائقة فبالإضافة إلى كل صيغ العرض البصري من خيال الظل إلى التمثيل الإيمائي إلى استخدام الفيديو والتصوير المكبر للوجه في لقطات أقرب إلى اللقطة السينمائية الكبيرة أو القريبة والتي تظهر أدق خلجات الوجه، نجد أن المخرج يستخدم كل إمكانيات الممثل الحركية والتعبيرية معا. ويتخلق من خلال هذا المزيج الساحر ما يمكن دعوته بمسرح

التلاعب بالصور بشكل مستمر يجعل لغة الصورة واحدة من اللغات الأساسية للتعبير فى هذا المسرح لا تغنى عن اللغة المنطوقة ولكنها تدعمها وتثريها ويمتزج بالتلاعب بالصور فى هذا المسرح هاجس توالد هذه الصور من بعضها البعض، ولذلك تلعب المرايا بمعناها الحرفى وبكل تشكلاتها بما فى ذلك قاعات المرايا والمرايا المتوازية التى تتعدد بها الصورة الواحدة لتصبح جيشا من الصور المتضافرة والمتجاورة والمتحاورة فى أن ليخلق هذا كله عالما ساحرا موازيا لعالم الواقع ومفارقا له ولكنه يدير معه على الدوام حوارا جدليا خصبا على المشاهد فك شفراته الدلالية والدرامية باستمرار.

ويرافق تعدد الصور فى هذا العمل المسرحى تعدد القصص والحكايات ضمن نسيج واحد يربط هذا التعدد فى بنية لا يعادل ثراءها فى الخلق والإبداع إلا انشغالها المستمر بهاجس الموت باعتباره عصب الحياة وجوهرها المحرك وليس نقيضها أو بالأحرى باعتباره الطاقة التى تمنح الحياة تألقها وحدتها وحسيتها فى آن وهذا هو ما يجعل البنية الدرامية نفسها معادلاً للرؤية الفكرية، أو بالأحرى الفلسفية التى تطرحها هذه المسرحية الملحمية المركبة فى انشغالها بالكشف الدرامى عن كيفية تحول مأساة الدمار المرعبة التى عاشتها هيروشيما إلى طاقة حسية مترعة بالحياة بعد خمسين عاما فالموت الذى يبدو فى مستوى من مستويات المسرحية موتا عضويا وحقيقيا، هو فى مستوى أعمق موت رمزى للطاقة التدميرية المجنونة التى أطلقتها أمريكا من عقالها على اليابان، عندما أسقطت عليها قنبلتيها الذريتين فى هيروشيما ونجازاكى، فقلبت اليابان بدأبها، وفلسفتها البونية العميقة، وعشقها الدائم للحياة هذه الطاقة التدميرية، وردتها على أعقابها إلى مصدرها الأمريكى الذى يبدو فى المسرحية وكأنه مصدر الدمار الدائم فى عالمنا ومن هنا يجىء نقد المسرحية اللاذع لكندا من منظور أكثر أجنحة الثقافة الكندية أوروبية، وهو منظور كبيبك الفرنسية، ضد جناحها الإنجليزى التابع أيديولوجياً وفكريا لمصدر الدمار فى عالم العمل وهو الولايات المتحدة الامريكية.

وتحتل الفلسفة البونية مكانا جوهريا فى هذا العرض، بل توشك أفكارها وتصوراتها الأساسية أن تكون العمود الفقرى الذى ينهض عليه العمل كله. ويؤكد لنا روبير لوباج ذلك فى برنامج المسرحية ويفسر بنيتها العميقة وفقا لمفاهيم فلسفة الزن Zen البونية وتنهض تلك الفلسفة على الجدل المستمر بين فكرتى أو بالأحرى قطبى الجاف والمبتل حيث يعد الجفاف عماد الحياة التى يسلكها الراهب البوذى فيمتنع عن الطعام والشراب وممارسة الجنس، بينما يعد الابتلال طريق الشراب والملذات الحسية من طعام وجنس وغير ذلك. ولا تطرح البونية احدهما باعتباره خيرا مطلقا والآخر باعتباره شرا مطلقا كما هو الحال فى الديانات السامية، وإنما باعتبارهما عنصرين مكملين للحياة لا غنى فيها لاحدهما عن الآخر. ومن هنا فإن لكل منهما قيمته وأهميته وهذا الجدل بين العنصرين بين الانغماس فى الحياة والإعراض الإرادى عنها هو محور هذا العمل المسرحى فى الوقت نفسه، وهو مفتاح فهمه للموت والدمار باعتباره ذلك الجفاف الذى يكسب الابتلال بملذات الحياة مذاقه المتميز ولا يقتصر تأثير هذه الفلسفة على محتوى المسرحية الفكرى أو على رؤيتها الفلسفية والإنسانية فحسب ولكنه يتجاوزهما إلى بنيتها الفنية ذاتها وهى بنية تعتمد على التعدد

وعلى الجدل المستمر بين الأساليب المسرحية والأدائية المختلفة، بل المتعارضة فى كثير من الأحيان ولكن هذه الأساليب كلها تندمج فى سياق طقسى يضفى على العمل رونقا ووحدة فريدة.

وتتكون المسرحية من سبع أجزاء يوشك كل جزء منها أن يكون مسرحية فى حد ذاته، ولكن الأجزاء تتكامل وتتحاور لخلق هذا العمل الملحمى المركب وتعمد المسرحية فى الفصل بين هذه الأجزاء إلى أداتين فنيتين أولاهما فى الإظلام الذى تعقبه فى كثير من الحالات استراحة، ولكن ليس فى كل الحالات، وإلا لكان بالمسرحية ست استراحات وثانيتهما هى استخدام الشاشة التى يكتب عليها بالضوء عنوان الجزء وتاريخ وقوعه لتوضيح أزمته المسرحية المتواكبة، ثم الربط بينها فيما بعد. ويبدأ القسم الأول بنوع من التمهيد الذى يلخص فيه لوباج عالم المسرحية ويقدم لنا عناصر هذا العالم السمعية والبصرية والحركية على السواء ويسمى هذا التمهيد إيادو Iaido وهو فن يابانى من فنون الساموراى القديمة، أو هو بالأحرى إحدى الصيغ الحديثة لفن الساموراى القديم يمارس فيه اليابانى تدريبا متواصلا كالتدريب الذى يقوم به الساموراى لبلوغ مرتبة أبطال الساموراى الكبار ولكن غاية فن الإيادو ليست فى تدريب الفرد ليبلغ مرتبة أى فرد آخر، لأن كل معاييره ودوافعه يجب أن يستمدها من نفسه وإن تكون داخلها فى آن. فمثالك الذى يحتذى وعدوك الذى تتدرب للتغلب عليه هو ذاتك وغاية فن الإيادو الأساسية هى قطع الأنا بالسيف، سيف الأنا نفسها وليس سيف أى آخر خارج عنها وكأنما يقول لنا التقديم إن المسرحية نفسها هى فى بعد من أبعادها إحدى تمرينات فن الإيادو، لأن غايتها أن تجلب عددا كبيرا من البشر من مختلف الخلفيات إلى هيروشيما ليحدق كل منهم فى نفسه، ويختبر قدرته على الدخول فى حرب حقيقية معها.

وبعد هذا التقديم يقدم لنا الجزء الأول المعنون «صور متحركة» والذى يدور فى اليابان عام ١٩٤٥، أى عام إسقاط القنبلة الذرية على هيروشيما، بدايات الحكاية التى ستتابع فصولها على مدى هذه الملحمة المسرحية المتراكبة ويحكى لنا هذا القسم قصة واحدة من الـ «هيباكرشا» وهو الاسم اليابانى الذى يطلق على من نجوا من هيروشيما، حيث لا نجاة بالطبع وقد أقبل على بيت واحدة منهم هى نزومى وعسكرى أمريكى هو لوك أوكونو بعث به الجيش الأمريكى لالتقاط صور لأثر القنبلة على المكان والناس ويبدأ حوار جميل بين الاثنين حول التصوير والضوء ونهر أوتا ينطوى فى عمقه على حوار بين عالمين وبين ثقافتين ندرك منه أن نوزومى تعرف الكثير عن أمريكا، بينما لا يعرف الأمريكى شيئا عن اليابان فقد كانت زوجة دبلوماسى، وهو مجرد عسكرى أمريكى بسيط وبالتدريج تتخلق آليات علاقة بينهما فيها قدر من الغواية ومن لحظة الضعف اليابانية عقب القنبلة، نعرف منها أنه ترك فى أحشائها بذرته وعاد إلى بلده بصورها . وهى على الصعيد الرمزى بذرة العلاقة المرعبة بين العدوان الامريكى الغاشم على هيروشيما، والضعف اليابانى فى هذه اللحظة التاريخية المحددة.

ثم يجىء القسم الثانى والمعنون «جيفرى وجيفرى» ويدور فى نيويورك عام ١٩٦٥ أى بعد عشرين عاما مما دار فى القسم الأول حيث أنجبت البذرة ثمرتها الذى سمته أمه جيفرى. لأن هذا هو اسم الولد الذى كان يحلم به الأب الأمريكى ويذهب جيفرى إلى نيويورك للدراسة

والبحث عن أبيه المفقود، ويسكن فى إحدى غرف بيت يؤجر غرفا، ويكون فى الغرفة المجاورة جيفرى آخر يداوى والده المريض بسرطان خبيث بالمخدرات التى تسمح له بتحمل الألم ويموت الأب ويساعد جيفرى اليابانى جيفرى الأمريكى ويقرضه حلته ليذهب بها للجنازة، كما يشترى منه كاميرا قديمة ندرك أنها هى الكاميرا التى استخدمت فى تصوير أمه، وأن جيفرى الآخر هو شقيقه، ولكن دون أن يكتشف أى منهما ذلك، لإن المسرحية لا تريد تقديم ميلودراما المصادفة بقدر ما تريد تقديم التوزان بين خيطيها. ونكتشف بعدذلك أن جيفرى الأمريكى مصاب بالإيدز، ويطلب من جيفرى اليابانى مساعدته، وتتشابك الخيوط فى الأقسام التالية لنكتشف أن ابن ضحية هيروشيما يسترد عافيته، بينما يقع ابن العدوان الغاشم عليها فى براثن التحلل والفقر والمرض وتنقلنا المسرحية فى القسم الثالث والمعنون «العرس» إلى أمستردام حيث أصبح من القانونى مساعدة الراغبين فى إنهاء حياتهم على القيام بذلك وعلى حساب الدولة وهى مسألة تتم تحت الإشراف الطبى بكرامة وبدون أدنى إحساس بالألم ولهذا يهرع جيفرى الأمريكى إلى أمستردام ويسعى إلى أن يتزوج بهولندية شكلا حتى يؤهله ذلك للحصول على هذا العلاج القاتل والمكلف على حساب الدولة، وحتى يموت بكرامة كما يقول، فلم يبق أمامه إلا انتظار التدهور وهى مسألة تنطوى على دلالاتها الاستعارية، وكأن المسرحية تقول إنه لم يبق على أمريكا فى مستوى من المستويات إلا البحث عن الموت بكرامة بدلا من هذا الموت الطويل البشع الذى يدفع الجميع ثمنه العدوانى الغاشم وتصحبنا المسرحية بعد ذلك إلى ألمانيا للتعرف على مأساة الحرب العالمية الأخرى فى معسكرات الإبادة النازية ثم تأخذ ضحيتها فيها من جديد إلى اليابان فى واحد من أجمل أقسام المسرحية وهو القسم الرابع المعنون بـ «المرايا» وترتد إلى أوزاكا وكندا وهيرشيما وتنتقل فى الأقسام التالية بين أزمنة متعددة من عام ١٩٤٣ إلى ١٩٨٥ إلى ١٩٧٠ إلى ١٩٩٥ وصولا إلى ١٩٩٧ والجزء الأخير يوشك أن يكون رؤيا يوحنا الخاصة بالمسرحية لأن المسرحية ترتد بنا فيه إلى هيروشيما وتأخذنا إلى المستقبل القريب ١٩٩٧، وتلف هذا كله فى عاصفة رعدية تم إخراجها بتمكن مدهش استخدم فيه المخرج شلالات مياه حقيقية وكأن صنابير السماء قد انفتحت على الخشبة بالفعل وبدونما أدنى مبالغة أو إبهام وهذا أمر من أصعب الأمور على الخشبة التى ليس بها عادة نظام للصرف والتخلص من كل هذه المياه وليس باستطاعتنا فى هذه المراجعة القصيرة الإلمام بكل ما تنطوى عليه هذه المسرحية الملحمية الجميلة من قضايا وتحولات فنية ولكن يكفى هنا أننا قدمنا للقارئ مجرد مدخل إلى عالمها الثرى، عله يذهب بنفسه ليرتشف مما ينطوى عليه من تجارب مسرحية وجمالية زاخرة.



محسن الرملى

الفنانون الإسبان يعودون إلى الواقعية

بعد موت آخر عمالقة الفن الإسبانى سلفادور دالى خلت الساحة الفنية التشكيلية الإسبانية من الأسماء الكبيرة التى لها تأثير عالمى، حيث انطوت بموته مرحلة ذهبية قدم فيها الفن الإسبانى أروع النتاجات والمدارس التى تم اشتقاقها من خصوصية أساليب الفنانين الأفراد الذين استطاعوا أن يفتحوا آفاقًا جديدة خلاقة فى الفن ويحفروا أسماءهم بقوة فى أعالى قمم الخلود... ومن هذه الأسماء : غويا وخوان ميرو وبيلا نكث وبابلوبيكاسو وسلفادور دالى وغيرهم، وعليه فنحن حين نشير إلى خلو الساحة التشكيلية الإسبانية من الأسماء الكبيرة لا نعنى بذلك عدم وجود فنانين جيدين الآن، ولكننا حين نقول ذلك انما ننطلق من معيارية قياسهم بتلك الأسماء الكبيرة السابقة.

فى كل الأحوال ورغم سعى جميع الفنانين الإسبان إلى إيجاد خصوصيتهم إلا أن الملاحظ ـ بشكل عام ـ هو العودة بشكل من الأشكال إلى الواقعية بعد أن كان روادهم هم أساتذة التمرد على الواقعية حيث ظهر الفن التجريبى والتجريدى والمدرسة التكعيبية كما فعل بيكاسو، والسريالية كما هى عند سلفادوردالى والرمزية البسيطة العجيبة عند خوان ميرو... ونجد الأجيال التى تليهم ترتكز على الواقعية كأساس محورى يتم عند هوامشه الاشتغال بالتجريب الفنى ووضع لمسات الخصوصية.

إن هذه العودة الكبيرة إلى الواقعية جاءت مدفوعة بعدة عوامل ليس أهمها الجانب المادى، ولكن مايراه البعض من أن النظرة الفردية الجامحة قد قادت الرسم الإسبانى فى عقوده الأخيرة إلى تقديم رؤية فردية ـ أيضًا ـ للشكل الإنسانى وبالتالى الإيغال بتعمية هذا الشكل وتكثيف غموضه ولا ينكر أن هذه



«فتاة جالسة» للفنان راميرو أروه من إقليم الباسك

«أزهار» لوحة طبيعية صامتة للفنانة أولغا ساجاروف

النظرة قد لعبت دوراً كبيراً وجوهرياً فى ميدان الرسم ففجرت الطاقات الفنية وأطلقت كامل توجيهات الاكتشاف ولكنها فى الطرف المقابل راحت تبتعد بهذا الفن عن جمهوره وبالطبع يصحب ذلك كل العوامل المؤثرة الأخرى، ومن هنا كان التفكير بالعودة إلى الواقعية وممارستها فعلاً.

ليس خافيا على أحد أن ساحة الفن التشكيلى الإسبانى تعتبر من أغزر الساحات الفنية فى العالم وأكثرها ازدحاماً بالأسماء والتجارب وتميزها بتواصل المدد الكبير من الأجيال والشخصيات المتتالية ونجد أن الشعب الإسبانى أكثر الشعوب اهتماماً باقتناء اللوحات والتحف وبالحرص على متابعة المعارض وإكثارها ومداومة زيارة المتاحف وارتياد المهرجانات وإدخال الإبداعات والجماليات والألوان فى مفردات الحياة اليومية: فى العمران، الشوارع، المحلات، الحدائق، الأزياء، الإعلانات، وحتى على أغلفة السلع الاستهلاكية وربما يكون - أيضاً - هو أكثر الشعوب استهلاكاً للفن - إذا جاز التعبير - ويتداخل الرسم، التشكيل واللون فى حياته بشكل يصعب فصله حيث تنتشر النصب والتماثيل فى كل الساحات والمتنزهات الشوارع وعلى رؤوس الأبنية وواجهاتها وفى أنفاق المترو وداخل البيوت والدوائر... إن

إسبانيا هي عاشقة الألوان والمتمرغة فيها دائماً.

إن هذه القـراءة التعريفية، الأجمالية - هنا - لأفق ميدان الفن الإسباني الحالي ترتكن إلى هذا المؤشر «الواقعية» باعتباره أكثر الجوانب بروزاً في كل ما لاحظناه ولذلك أخذنا جوانب مختلفة من مختلف الأقاليم الإسبانية: مدريد، برشلونة، ملقا، قطلونيا، الأندلس، الباسك وليون وغيرها. وتأملنا أعمال أجيال مختلفة من الرسامين المتقدمين - زمناً - والشباب الجدد وما بينهما من أجيال موزعة، بل ولاحظنا ذلك حتى في طابع الأعمال القديمة التي

«أمواج تغمر الزوارق» للفنان ريخويوس

تم إعادة عرضها مرة أخرى ولا نبالغ إذا قلنا وحتى في الأعمال التي تم استقدامها من الخارج.

ونحن حين نحدد ذلك أو نتحدد به نرجو أن لا نكون قد ظلمنا التجارب المتميزة في امتدادات السوريالية والرمزية والتجريب والتكعيبية وغيرها فثمة أكثر من فنان تستحق تجاربهم الخاصة الاحترام والوقوف عندها، من هؤلاء نذكر الفنان **ساورا وباثيلو** وتجربة تابيس لما أسماه «بعد المستقبلية»... ان أسماء الفنانين في إسبانيا يصعب حصرها بشكل وافٍ فهناك المئات من الرسامين الجيدين في كل إقليم من أقاليم إسبانيا نذكر كعينات بارزة: **البارود يلغادو، فيليكس تورو، رافائيل ثيدونجا، دانيل كينتيرو، رووبرت غونثالث فير نانديث، ريكارد وماكارون،**



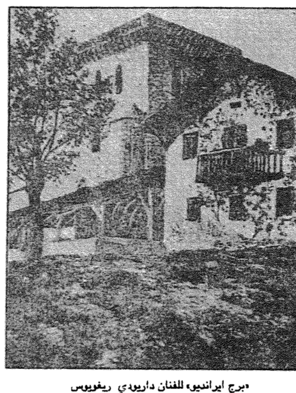
«الكل يتوحد» للفنانة الشابة إيزابيل بيار



«علامات السمك» للفنان مانويل كوليرو



«كأس و رمانات» هيلينا ديفيرينيو



«برج ايرانديو» للفنان داريودي ريغوبوس

خوليان نحراوسانتوس، خوسيه كوبو، توماس مارج، فرندو لاتورى، هيلين تاتاى، كارمن كامارا وخوان دى باريو وغيرهم الكثير نأخذ من بينهم الفنان **كريستوبال تورال** الذى يعد فذاً فى اشتغاله الواقعى. ولد تورال فى أقليم الأندلس فى مدينة «قادس» سنة ١٩٤٠ ويطلق على منهجه فى الرسم تسمية الواقعية التعبيرية أو الواقعية المعبرة فهو يعد - الآن - فى طليعة الرسامين الواقعيين الإسبان، يتميز أسلوبه بالطابع الشخصى، الشعرى حيث يسود جو الهزيمة وسرعة الزوال فتحضر فى لوحاته دائماً : الحقائب والمحطات الفارغة والأشخاص الذين لا يعرفون، إذا ما كانوا على رحيل أو فى عودة.

ويرى تورال إن الفنان الجيد ليس الذى يجيد العمل التشكيلى فحسب وانما هو الذى يوحد الرسم «التشكيل» بموضوعه. ولا يرفض تورال رسم «الموديلات» أو «البورتريت» الأشخاص وخاصة أولئك الذين تربطهم به صلة صداقة وليست مناصب وقد عرفت بعض الموديلات التى ابدعتها أنامله - بشكل واسع ومؤثر ومن بينها بشكل خاص البورتريت الذى رسمه للشاعر خيراردو ديغو والشاعر «داماساو الونسو» فيما وصلت أسعار الموديلات التجارية من ٧ - ١٠ ملايين بيستا.

وفي هذا النوع من الرسم يرى تـوـرال : ان ثمة ثلاثة تصنيفات رئيـسـيـة هي : «الأول: هو الذي يجسد الموديل بشكل صرف كما هو والثاني: هو الذي يضفي عليه جمالاً ثم الثالث : وهو الذي يقوم بترجمته وتأويله «تفسيره» رسام معروف آخر هو خوليان غراو سانتوس الذي ولد في بيئة فنية «خيرونا ١٩٣٧» محـاطاً بالألوان والقـمـاش الذي تتحـرك رسـومـاته بين الطبـاعـيـة الطليعية في الأسلوب والتي تمتزج بالواقعية حيث الدقة البالغة في اللون والضوء الذي يسكبه متدفقاً على القـمـاش. يقـول الرسـام سانتوس فيما هو يرسم بورتريت لزوجته: لابد من معاودة التدقيق في الوان ملامح الوجه الإنساني إلى أن يتم تشكيلها مع الوقت فـالوجـه الإنساني هو لغز دائماً والذي من الممكن ان لا تحل رموزه. ويعتقـد سـانتـوس جـازماً أن الوفـاء والإخلاص في تجسد الموديل لا يعتبر امراً مخالفاً للإبداع فبإمكان الإبداع أن يقي نفسه ويؤكد نوعه الفني بأكثر منحي عبرالمثابرة والقراءات النفسية والوجودية والجمالية وغيرها. فإن استمرارية العمل على اللوحة سيظهر جوانب متعددة للشخص وهي تتبلور كلما امضيت وقتًا أطول مع اللوحة.

الفنان الآخر انطونيو تابيس «مواليد ١٩٢٤ قطلونيا» أحد عباقرة الفن التشكيلي الأحياء والذي يعده البعض اسمًا لامعًا في تاريخ الفن وأكبر رسام إسباني يظهر في المنتصف الثاني من هذا القرن حيث يتميز بلغته الفنية المتفردة والخاصة. إنه فنان يرسم لوحاته من أجل دعوة الناس إلى التأمل والتفكير وكان لمعارضه صدى كبير في باريس ونيـويورك ايضًا... ومع انه فنان متنوع في تجربته التي من أهم وجوهها ما اسماه بـ «مـابعـد المستقبلية»، إلا انه لا يرفض الواقعية، بل يعود بين آونة وأخرى للرسم الواقعي الذي يعتبره محور العودة دائمًا. وهو يرى أن مستقبل العالم لابد وأن يتجه نحو التوحد في كل شئ مبـتـدأ بالفن ومنطلقًا من وحدة «القيم الإنسانية» العالمية وتلك إحدى أهم رسالات الفن إلى البشرية : ان يـكـون هو اللغة المشتركة التي تقود فيما بعد إلى وحدة القيم وحتى وحدة السياسة.

فيما يخلص الفنان انطونيو لـوبـث لكل ما يحيط به من يومي وحياتي ومما يتفاعل مع حواسه فيصوره بدقة ومن ذلك رسم جانبًا لمدريد ورسم طفلته وثلاجة البيت بما فيها من تفاصيل الموجودات. الأشياء والخطوط الهندسية والتجسم بل وحتى الالتزام بنقل الوانها الحقيقية كما هي فتبرز فضائله في التنبيه إلى جمال اليومي المتعلق بحياتنا والذي نسيناه في خضم الروتين المعيشي.

أما ما يلاحظ على فناني إقليم البـاسك اهتمامهم بالمناظر البانورامية العامة للبيئة التي تحطيهم فينقلون كل ما يدور على ميدانها مهما اتسع في مساحته وابتعد في منظوره أو كان دوره في حركة اللوحة ثانويًا. أنهم يخرجون إلى الطبيعة بتبجيل شديد لمظاهرها فيرسمون بأمواجه وزوارقه وساحله وافقه البعيد، ويرسمون عودة البحارة واستقبال عوائلهم لهم وأجواء الاختفاء والقرية وفرح العيون والدروب والبحر والجبال البعيدة بألوان تلتزم هي الأخرى بإيصال الروح الشعبية للأزياء والأشخاص. بل وأحيانًا قد يطغى

لون الطبيعة الشاملة إلى حد التوحد بين الأشياء والكائنات فى التجسد بواسطته ومن ذلك نلاحظ لوحة «فتاة جالسة» للفنان راميرو حيث تشترك الفتاة مع البيت، الدكة السماء والجبال بلون واحد متدرج بشكل متداخل مريح.

ولصالح الواقعية أيضاً لاحظنا ظاهرة تحول التسمية من ميدان إلى ميدان آخر فمثلاً : بدل أن تكون الطليعية فى تجاوز السائد من الموضوع واستباقه نجد معرضاً يقام باعتماده على مواضيع ثابتة ومستقرة سائدة وبسيطة، واقعية ومباشرة ولكنه يحمل عنوان : الطليعية فى اللون ومن ذلك طليعية استخدام اللون الفضى فى أعمال مختلفة وتطبيقه على تشكيلات متباينة يوحدها اللون إلى حد كبير وفى ذلك تمرين وإعلان فى أن واحد لمقدرة الفنان على الإيصال رغم محدداته اللونية المتعمدة.

اننا نجد فى هذه العودة إلى الواقعية عودة المشاركة فى التفهم للعالم والأشياء والتمتع بجمالياتها وليس بالشكوى والهرب منها أو التشتت أمام عدم فهمها أو التهشم أو حتى افتعال عدم الفهم أحياناً.. ذلك أن هذه العودة تنسجم مع جو الاستقرار الذى يسود أسبانيا منذ ما بعد الحرب الأهلية سنة ١٩٣٩ هذا الاستقرار الذى يقود إلى رسوخ فى الفهم والقيم ويساعد على إيجاد محددات واضحة لرؤية الحياة والتعامل معها ومن ثم تعميق الإحساس بجماليات هذا المستقر والسائد إبتداءاً من المشاهد العامة إلى التفصيلية الصغيرة ومن ذلك رسوم الحياة الصامتة والموديلات وغيرها، بل وأن تواصل هذا الأمر أخذ يتمخض عن طروحات فى السعى نحو بلورة قيم أوسع : إنسانية وكونية ومن ذلك ما نجده فى طروحات تابيس كنموذج من الجيل الأول. وأيزابيل بيار - على سبيل المثال - كنموذج من جيل الشباب حيث تتمتع لوحاتها بصفاء الألوان ومباشرتها. ثم الاهتمام بفرزها عن بعضها فرزاً تقريرياً بقصد تجسيد أجزاء موضوعة اللوحة وبعد ذلك الاهتمام بثيمة قوية صريحة كما هو فى لوحتها «الكل يتوحد» حيث نجد مشهداً جميلاً تسير فيه مختلف الحيوانات على تناقضاتها الفطرية... تسير فى اتجاه واحد وبانسجام واطمئنان لبعضها. تفترش أرض خضراء مستقرة وتعلوها سماء صافية تحلق فيها أسراب الطيور بحرية وجمال...

إذا فهذه العودة إلى الواقعية هى عودة الفن إلى جمهوره وإلى دوره الأول كأسلوب تعبير إنسانى ولغة مشتركة لكل البشرية، وبما أن الواقعية تنشغل بموضوعها أكثر من انشغالها بالشكل فإن هذا الحال سيتطلب من الفنان الذى يسعى للتجديد أن يكون جديداً فى رؤيته وأفكاره قبل أن يكون جديداً باشتغاله التشكيلى وهنا سيعود الفن إلى دوره الطليعى فى ريادة مسيرة التحولات العامة ويكن أمل الناس وملاذهم ومتنفسهم وليكون الفن هو مفجر البهجة فى الأرواح ومانح الثقة بالأشياء، مخففاً من قسوة الواقع وكاشفاً عن مواطن الجمال فيه، ومنتجاً عن القيمة والمسرة والمتعة ليقدمها للناس.



(١) حوار حول ابن رشد:

ابن رشد الفيلسوف والشارح الأكبر لأرسطو، كان موضوعاً لكتاب عنوانه «ابن رشد مفكراً عربياً ورائداً للاتجاه العقلي» صدر عن المجلس الأعلى للثقافة وقد قامت لجنة الفلسفة والاجتماع بالمجلس بعقد ندوة لمناقشة الكتاب، ومن ثم جمع أبحاثها في كتاب تحت إشراف مراد وهبة روقة العمل التي دارت حولها أعمال الندوة تثير إشكاليتين هما على هذا النحو: عنوان الكتاب ينعت ابن رشد بالمفكر العربي بينما أبحاث الكتاب تتناوله بوصفه فيلسوفاً إسلامياً . والاشكالية الثانية تناقش وصف ابن رشد باعتباره رائداً للاتجاه العقلي، وقد ضم الكتاب أبحاثا لعدد من الأساتذة نذكر منهم : محمود أمين العالم، وفؤاد زكريا، وعاطف العراقي، بالإضافة إلى حوار خلاق شارك فيه نخبة من أساتذة الجامعة.



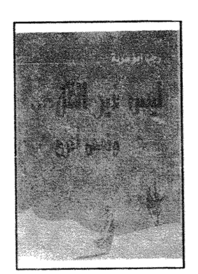
(٢) نشيد اوروك - عدنان الصائغ :

بين آن وآخر، تزف مدينة عربية للخراب ، بالأمس بيروت، واليوم بغداد ، والشاعر **عدنان الصائغ** يحمل على كتفيه صورة لهذا الخراب ، وشهادة مرة على حاضر عربي قمىء ، فى نشيد ملحمى طويل يمتزج فيه التاريخ والأساطير والفلسفات والتراث الإنساني والجنس لتشكيل كابوس مسعور ينهش الإنسان العربى ، وكما يقول عنه أحد النقاد : «ينتهى الديوان ولاتنتهي أوجاع القارئ ، ولا دموعه ولاإحساسه بمأساة ما ارتكبه الطغاة فى تاريخ البشرية » استغرقت كتابة الديوان اثنى عشر عاما ما بين أرصفة السجون فى العراق ، والمنافى فى عواصم العالم، وقد زوده الشاعر بمعجم خاص بالأساطير والتواريخ والرموز والاقتباسات لتوضيح ارتباطها الفكري والفنى فى تكوين النص .



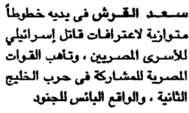
(٣) حديث الجنود - سعد القرش :

بعد مجموعته «مرافئ للرحيل» تأتى هذه الرواية لتسجل انكسار الجنود فى متاهة اللاجدوى ، وألم المفارقة ، حين توازن بين دماء «وهيب » - أحد شخوص الرواية- المسفوحة تحت أقدام الشرطة العسكرية ، ودماء الشهداء الساخنة التي خضبت رمال سيناء في حرب الاستنزاف ، وما بين هذا وذاك يتحرك الجنود ليتقاسموا الخبز والماء الشحيحين ، والسجائر ، والمفردات الخاصة بالجندية ، متحملين سادية الضباط . ويجمع









سعد القرش في يديه خطوطاً متوازية لاعترافات قاتل إسرائيلي للأسرى المصريين، وتأهب القوات المصرية للمشاركة فى حرب الخليج الثانية، والواقع البائس للجنود

(٤) تاملات فى إبداعات الكاتبة العربية : شمس الدين موسى

انتشرت في الآونة الأخيرة كتابات خاصة بإبداع المرأة، ولاقت هذه الكتابات احتفاءات غير عادية، من منطلق كونها كتابات نسائية، ويجيء كتاب **شمس الدين موسى** الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ليفسر الأسباب الحقيقية لغياب المرأة عن مجال الإبداع، ويوضح أن ذلك لم يكن نتيجة قصور ذاتي لديها، بقدر ما كان قصوراً في الحياة العامة الاجتماعية والثقافية التى لم تتح لها الظهور والتعبير عن ذاتها فنياً وأدبياً وقد تابع **شمس الدين موسى** بمداخلاته النقدية أجيالاً مختلفة للكاتبات نذكرمنهم **لطيفة الزيات** واللبنانية **غادة السمان** والفلسطينية **سحر خليفة** وغيرهن، فهو يغطى باختياراته خارطة الأدب العربى، وينطلق فى تحليله علي أساس رفضه لمقولات «الكتابة الأنثوية» التي تعني تقسيماً بيولوجياً للأدب.

(٥) ليس غير الظل - رجب أبو سرية:

عن منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين صدرت هذه المجموعة محتوية على قصص. نرى فى الأولى منها جنديا يختبيء خلف سيارة جيب عسكرية محاولا استعادة رجولته الضائعة فى فراش صديقته بتصويب رصاصات بندقيته نحو فتى سلاحه الحجر، وفى بعض القصص نساء يقتلهن القهر فيقتلن الإحباط والهزائم بالفرار إلى حلم أو مكان ما.

(٦) رومنطقيا - ناصر فرغلى:

ست قصائد تمتزج فى بعضها إيقاعات متنوعة، وتزاوج بين أكثر من لغة ففى القصيدة تتضافر الإنجليزية والعربية بين عامية وفصحى، فالشاعر يضع أكثر من احتمال للقصيدة، ويستند إلى المجاز فى كتابته مثلما يرتكن على لغة بسيطة يكون فيها الدال هو المدلول كما يقول: «انت أجمل امرأة فى أوربا / وأنا شاعر مستقبلى سابق».

هذه قصائد مما تراكم لدينا من قصائد الأصدقاء، نفسح لها المكان فى ديوان هذا العدد، على أن نقف عندها فى العدد القادم لنرى إلى أى حد استطاع أصدقاؤنا الشعراء - ومعظمهم ممن سبق له النشر فى هذا المكان - أن يطوروا أنفسهم ويتخلصوا من عيوبهم؛ كما سيكون موعدنا فى العدد نفسه مع نماذج أخرى من القصائد الجديدة الجيدة.

●

ديوان الأصدقاء

وهَلْ يشيبُ البَحْرُ؟

رفعت عبدالوهاب المرصفى - القاهرة

البَحْرُ... قِصةُ العطَاشى

جَمْرَةُ الخُلُودِ، فَوْرَةُ السّنا والمَوْجُ...

رعشةُ الصباح واستغاثة الشطوط

فى سواحل المنى

هو الوفاء يا غزالة الرؤى

ينساب فى وريده دمى

يجتاز نحوك التخوم

والشجون

والزمان المشتهى

والبحر...

يفضى سره

للنورس الرحال

فى آفاق أنجمى

هو الوفاء

يا غزالتى

شد البحار

من أديم ملحها

فقامت العذوبة

اعتلت عروشها

وأينعت

بكفها
حديقتى
هو الوفاء يا غزالتى
ينسل فى العروق
فى الطريق
ومضا ثائراً
وفى البلاد الدامعات
بسمةً
يستقطر الأضواء
من خطى الطريق
المستعاد
فى حروف قصتى
هو الوفاء
ياغزالتى.

●

على هامش الليل

أحمد جاد مصطفى ـ (نجع حمادى)

يا أهل الشارع
قد أتدحرج فوق وسائدكم أغنية
سقطت منها بعض مقاطع..
قد أتجاوز بعض الشيء
لا تنزعجوا
شدوا النوم عليكم
شدوا
لا ترتكبوا أى نقاش عن أخلاقى
أو تقذفنى
نافذة بالسخط المعلن
لست الأول فى شارعكم
من يرتكب الحمق النافذ
كونوا المتنفعين بهدأة
هذا الليل البارد والأسرار الحلوة
دقوا فوق جدار الليل مشاجب ما...
لتكون محط تفاهتكم
وجبائركم
ومزاعمكم
لا تنتعلوا قلبى المحبط
جرحى الأمثل
فأنا لست الماسك عنكم ماء النوم
أو حطمت الصمت المؤنس للأضواء الهشة والأبواب
يا أحباب...
ليس الأقدر منا
من يتطاول منه الناب.

●

القمر المتسلق زاوية من فؤادى

محمد عبدالحميد توفيق ـ ابو تشت

أيها القمر المتسلق زاوية من فؤادى
أنا الآن أبحث عن فرحة لابتسامات أيامنا
كان هذا العناد يضيِّق قبضته
حين ضاجع عطر الورود وسود لون التفتح
والشوك أقرب لى من وريقات وردى!
وحناجر أطيارنا
تتهيأ ـ ملغومة بالتشكى
....
أيها القمر المتأرجح فوق جبالى
كيف عاد الظلام.. يفتت فرح القصائد
يقتل أنسام قلبى..؟!!
كيف تقلع يا أيها الخل
من ساحتى...؟!
والبكاء الذى ضاجع الروح يُنهكنى...
حين يدخل ناصية للدماء.
ويسكب لون العيون. على شاطئ للرحيل
ويترك قبعة الحزن.. فوق رءوس البلاد..!!
أيها القمر المتسلق زاوية للفؤاد
ردَّ لى.. دفقة من دمائى
علَّ بعضى، يعانق ـ فى واحة العمر ـ بعضى...!
كى أسير على الماء..

أفتح نافذة للصفاء، يسكنها طائر الفجر
يرشف عطر خميل الفؤاد
... أنا الآن أستنشق الليل
يبدأنى بالخصام، ويتركنى فوق حد الكآبة
بالقلب متسع لانزلاق الضياء على معصم الروح
والمنى تتمدد فى ظلمة العمر
أى شوك تناثر فوق أزاهير عمرى..؟!
أيها القمر المتسلق زاوية من فؤادى...
كيف يدخل هذا الرماد عيون الطيور
ويحبس فرح الأغاريد
ينسجنا الصمت جرحا يعانده الدفء
ثم يحيل الدماء قتامًا يسيل بأحزانه للضفاف
بينما العمر يخلع اوقاته.. فوق حد التمزق!!
أيها القمر المتسلق زاوية من فؤادى
إن كل المسافات مظلمة والأحاديث.. مظلمةٌ
والشوارع ظامئة للسرور
فامسح الآن لون المآسى
واطرد الوهم حين تمدد فى قفص الحب
أثرنا بمواجهة للهيب
أيها القمر المتسلق زاوية من فؤادى
ردَّ لى.. دفقة من دمائى!!

●

القصة :

تطرح رسالة الصديق الجديد صفر سيف الدين توفيق من الإسكندرية، قضية لا نفتأ نثيرها بين الحين والحين، ولذلك سنحاول مناقشة هذه الرسالة فى هذا العدد؛ إذ نتصور أن المناقشة ربما تجيب على أسئلة كثير من أصدقائنا كتاب القصة.

الصديق صفر يشكو من أن قصصه لا تجد مكانا للنشر فى الصحف والمجلات .. وهو مقتنع أن:

« .. النشر صدى الكتابة، لكن قوانينه فى مصر ذات مفاتيح سحرية لا أملكها، فهل تبشرنى باليأس التام كيما أستريح ؟»

هذا هو رأى الصديق صفر، وبداية نقول له إن قصتيه اللتين أرسلهما لنا - ولم نقرأ له شيئاً من قبل، ولم نتلق أى رسالة - جيدتان، وهو ليس مبتدئاً كما يدَّعى، وستجد قصته «البئر» مكانا لها فى عدد قادم إن شاء الله أما القصة الأخرى «قهوة الصباح» فرغم أنها مكتوبة بطريقة فنية جيدة فلا نحبذ نشرها؛ لأن موضوعها من الموضوعات التى استهلكت أو قتلت كتابة، ونرجو ألا يغضب من هذه الملاحظة كما يغضب الكثيرون ممن يحسون بذواتهم إحساساً متضخماً، ويستلفت نظره فقط إلى أن يفتح أى جريدة أو مجلة أمامه ليجد أن كثيراً من كتاب الافتتاحيات واليوميات والأعمدة لا هم لهم إلا الخوض فى هذا الموضوع، ولا يخفى على الصديق صفر أن قراءة موضوع يكتب بصورة مباشرة أهون من اللف والدوران والرموز والإيحاءات التى هى طابع القصة.

ونهمس فى أذن صديقنا أن الأولاد الصغار أو الكبار لا شأن لهم بهذه الأمور شديدة الخصوصية التى تشغل آباءهم، وقد حدثنا الأستاذ نجيب محفوظ وكنت فى لقاء معه ومع الصديق صبرى حافظ أن أولاده لا يقرأون قصصه، وقد يشاهدون الأفلام التى أخذت منها، وأعجب من هذا - وذلك أيضا قاله نجيب محفوظ فى اللقاء نفسه - أن ابن توفيق الحكيم سئل - وهو يتقدم للامتحان فى أكاديمية الفنون - من هو صاحب رواية «عودة الروح» فقال بلا تردد نجيب محفوظ .. ولله الأمر.

ولابد أن نقول للصديق صفر، ولغيره من الأصدقاء إننا لا نعرف كاتباً أو كاتبة من الذين ننشر لهم فى هذا الباب، ولم نلتق بأحد منهم إلى الآن، وكل ما يربطنا بهم هى هذه الرسائل وتلك القصص التى يرسلونها، ولن يجادلنا الصديق صفر أو غيره فى أن القصص التى نشرناها لهؤلاء الشباب فى السنتين الأخيرتين قصص متميزة إذا وضعنا فى الحسبان أنهم شباب يحاولون اكتشاف طريقهم .. ومن يدرى .. ربما نبغ منهم يوسف إدريس أو يوسف الشارونى أو سعد مكاوى آخر.

الصديق محمود سيف الدين
متولى - أسوان

القصائد التى ترد إلينا نحولُها إلى زميلنا فى ديوان الأصدقاء، وهذا ما فعلته مع قصيدتك «أغنية

فى درب الحجر» وهذه رسالة لك ولكل الأصدقاء، خاصة أولئك الذين يبعثون قصائدهم وقصصهم فى رسالة واحدة.

الصديق انور محمد عبدالحليم
القاهرة

الموقف فى قصتك القصيرة جداً «النتيجة» يمكن أن يحدث ويتسبب فى مشاكل كثيرة، ولكن ليست كل المواقف النادرة أو المفاجئة تصلح لتكون قصة .. كذلك اختيارك لهذه الحادثة بالذات ولا أشير إليها - رحمة بالقارئ - لم يكن موفقاً .. فالفن حتى وهو يتحدث عن الأشياء غير الجميلة لابد أن يقولها بطريقة جميلة ..

ولغتك سليمة كما نرى .. ولذلك ننتظر منك قصة أخرى.

الصديقة رحاب عبدالقادر
الفيوم

مادامت قصة «الجائزة» هى أولى محاولاتك فى الكتابة كما تقولين، فلعلك تتقبلين النصح حتى يمكنك أن تواصلى رحلتك .. إنك لم تكتبى قصة فى السطور السبعة التى أرسلتها .. لقد بدأت ولكنك لم تكملى ما بدأت به .. الصورة للعربة وللفقراء وشحوب الوجوه كل هذا جيد .. ولكن اين القصة؟

●

انتظار ما قد يجيء

منصورة عزالدين ـ القاهرة

١

يحكون فى القرية عما يحدث فى بيتهم ليلاً.. تنصت إلى ما يقال؟ وتشعر بخوف ما يرحم عندما تتذكر الحجرة المغلقة دائماً.

حين حاولت فتحها ذات مرة نهرتها الجدة فازدادت خوفاً. قالت الجدة كلاماً كثيراً عن الولى الذى دفن فى نفس موضع الحجرة يوماً ما وكيف ان روحه تحمى قريتهم من الشرور وكيف يغبطهم أهل القرية لأنه يسكن بيتهم. كانت تنظر إلى جدتها نظرة بلهاء فاستطردت الجدة تحكى عن حلقات الذكر التى يسمعونها من تلك الحجرة المغلقة وعن الأضواء التى تنبعث منها فى النصف الثانى من الليل. وحذرتها الجدة من اللعنة التى ستحل بمن يفتح باب الحجرة. وما لم تعرفه الجدة هو انها قد فتحت باب الحجرة بالفعل وهى الآن فى انتظار ما سيحدث لها.

٢

كيف تفعلين ذلك؟! لم تدر عن أى شئ تتحدث جدتها لكنها أحست بقلق شديد من نبرة الصوت وطريقة السؤال.

ـ ألم أحذرك من أكل ما يُلقيه الهدهد؟ عادت الجدة تقول وذعرها يتزايد. اعتاد الهدهد أن يحضر ثمار الخوخ والبرقوق من الحدائق المجاورة للنهر واعتادت

الأمهات والجدات أن تحذرن البنات من أكل ما يحضره الهدهد.. والهدهد عندما يختار فهو يختار أجود ما فى الحدائق من ثمار وينقرها بمنقاره نقرات بسيطة ثم يطير بها ليسقطها بالقرب من القرية وتتسابق الجدات فى تحذير البنات من الهدهد وتقلق أن من تأكل ثماره ستحل بها لعنة لن تفارقها إلا بالموت وتخاف البنات ولا تقربن ثمار الهدهد وحدها اعتادت أن تجمع الثمار وتأكلها خلسة وبرغم خوفها الشديد من لعنة مجهولة ستحل بها فإنها عشقت ذلك الطائر وانتظرت لعنته.

٣

- جدتى لماذا لم توقظينى قبل شروق الشمس؟

- اليوم بالذات قدرك وحده هو الذى يجب أن يوقظك.

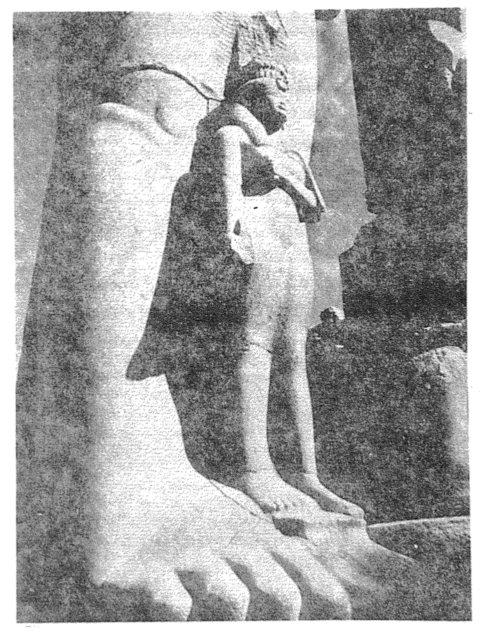
كانت الجدة تنظر إليها بإشفاق فأزاحت الوسادة وأخذت من تحتها بصلة خضراء متوسطة الحجم وانطلقت صوب النهر علها تلحق بالرفاق.

عندما اقتربت من النهر رأت الرفاق عائدين صوب القرية عندئذ أدركت أنه لا فائدة من ذهابها.

إن اليوم هو شم النسيم وقد قضت اليوم السابق مع رفاقها فى مراقبة حقول البصل وعندما خيمت الظلمة تحين كل منهم الفرصة وسرق له بصلة خضراء من الحقل ثم وضعها تحت وسادته حتى الصباح.

وكان عليها أن تصحو قبل شروق الشمس وتذهب مع الرفاق إلى النهر لرمى البصل فيه جلباً للحظ وإبعاداً للكسل والشرور، وها هى لم تفعل وعليها أن تنتظر ما سيحدث لها من شرور حتى العام القادم.





«نحت فرعونى»
زوجة الملك المجهول «بانحم»



من معرض الفنان زكريا الزينى [١٩٣٣ ١٩٩٣]
المقام حاليا فى قاعة مشربية

إبداع

العدد الثالث • مارس ١٩٩٧

حضرموت (قصيدة)

منصف الوهايبى

عشاق الصخر (قصة)

نعيم عطية

شاعر الحافة (دراسة)

إدوار الخراط

الزمن فى الجريمة والعقاب (دراسة)

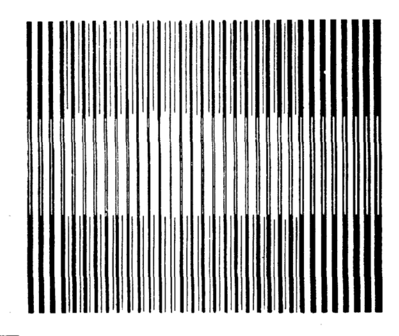
ت: أنور ابراهيم

ثروت عكاشة

حسين بيكار

العين تسمع والأذن ترى





مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

أحمد عبدالمعطي حجازى

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

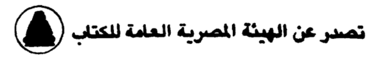
مدير التحرير

عبدالله خيرت

المشرف الفنى

نجوى شلبى





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار .
الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٢٠ درهما
اليمن ١٧٥ ريالا ـ البحرين ١,٢٠٠ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا
أبو ظبي ١٢ درهما ـ دبي ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢٦,٤٠ جنيهاً شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلي : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .



هــــذا العـــدد

السنة الرابعة عشرة ● مارس ١٩٩٧م ● شوال ١٤١٧هـ

■ **الدراسات**

■ **الشعر**

■ **القصة**

■ **الفن التشكيلى**

■ **مكتبة إبداع**

■ **المتابعات**

■ **الرسائل**

ليلى الشربينى

مخاطر التعليم بالتلقين

ليس التعليم كما نطبقه فى مؤسساتنا التعليمية مجرد سائل تغمر به أسفنجة تفرزه إذا عصرت يوم الامتحان، لكن التعليم هو زرع القدرة على إعاده تنظيم المعلومات داخل الذاكرة كما يقول «Ieonard Uhr». لذا يجب الا يكون الامتحان مجرد اختبار للقدرة على تخزين المعلومات، لكنه اختبار لكيفية استخدامها استخدامًا ذكيًا. فمثلا ما الذى يستفيده مستقبلاً الطالب الذى تلقّن ملخصا عن فكر **هايدجر أو كير كجارد** غير بعض المعلومات؟ إن الدرس المفيد هو الذى يعلم الطالب كيف يقرأ مستقبلاً اعمال كيرك جارد مع هايدجر قراءة نقدية، ويكون له رأى فيها، حتى لو لم يتخرج فى قسم الفلسفة.

بعض البلاد تعلم عن طريق مواضيع يكتبها التلميذ ويكون له رأى فيها بعد الاستفادة من قراءته لبعض النصوص السهلة نسبيًا، والمواكبة لمواضيع مثل المسئولية أو الالتزام. فهو هنا يفكر يطلع على رأى الغير ثم يكون رأيه الخاص ثم يعبر عن محصلة كل ذلك فى موضوع أو محاضرة يلقيها على زملائه. مثال آخر من الرياضيات والفيزياء، فدراسة الرياضيات علاوة على إنها تحصيل النظريات التى تعد الدارس لمتابعة علم الرياضيات فى دراسته المستقبلية، فإنها تدربه على التعامل مع التجريد من ناحية ومع المنطق من ناحيه أخرى، فالرياضيات لم تعد ضرورية فقط لدارس الهندسة أو العلوم الطبيعية، بل أصبحت ذات اهمية

* يعتذر رئيس التحرير عن عدم كتابة الافتتاحية هذا العدد.

كبيرة بالنسبة لعلوم أخرى كالاقتصاد والعلوم الإنسانية واللغويات وعلم الوراثة ... إلخ .

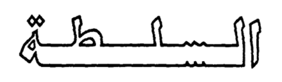
والدارس إذا لم يتلق غير بعض التقنيات التى تعينه على حل المسائل يفوته أهم هدف من تدريس الرياضيات الا وهو التحليل والربط بين المعلومات، فهو فى الاختبارات الواردة بالامتحان يتعرف على النموذج قبل أن يتجه إلى الأهم، وهو تحليل نص المسألة، ثم يأتى بالحل أو بالكتب الخارجية التى يعلن عنها بكل أسف التليفزيون المصرى «نماذج لا يخرج عنها الامتحان». هو إذن يتعرف على النموذج ويأتى بحل هذا النموذج كما حفظه مما يطمس قدراته إن كانت لديه قدرات، ويجعل الاختبار ليس اختباراً فى الرياضيات قدر ما هو اختبار فى دقة الملاحظة وأيضًا فى الذاكرة . وليس هذا هدف تدريس الرياضيات الأول، فإن كانت دقة الملاحظة أو الذاكرة ضرورية فهذا لا يمكن أن يكون بالمقام الأول. فالاختبار يجب أن يكون هدفه الأول القدرة على استخدام المنطق، والقدرة على الاستنتاج والتحليل والجمع بين المعلومات كما قلنا.

بهذا فقط يتخرج فرد قادر على التعامل مع المعلومة العلمية تعاملاً يمكنه من المتابعة فى الفرع الذى اختاره تخصصًا له، ومن ثم الإبداع فيه إن صار باحثًا، فالمعلومة ليست مطلقة فى العديد من أفرع العلم، وهى قابلة للنقد والتحديث، إذن فتخزينها بلا قيد ولا شرط يصعب من تعديلها مستقبلا بمقتضى التطور. لكن التعامل معها تعاملاً تحليليًا واستنادا على المنطق، يجعلها قابلة للنقد وينفى عنها صفة المطلق، اى يترك الباب مفتوحًا للمحاورة حولها. فإذا عدنا لقول (Uhn) عن إعادة التنظيم داخل الذاكرة، لوجدنا ان التعليم كما هو الآن يقتل القدرة على الإبداع، وهى ككل قدرات الإنسان إن لم تنمُ وتستخدم وتدرب يصيبها الضمور الذى إذا تزايد كان توقفًا .

هذا ليس المحظور الوحيد الذى يوقعنا فيه التعليم التلقينى فالمحظور الثانى لا يقل اهمية، وهو عدم القدرة على الحوار. فهذا التعليم يصنع أفرادًا مثل الذين تحدث عنهم (Rojs Vaullaet) فى روايته (Drole de jeue) إذ تحدث عن شاب ماركسى قائلاً لقد اصطاده مسئول الحزب قبل أن يصطاده قسيس القرية، إذ إنه صار ماركسيًا كما كان يمكن ان يصير كاثوليكيًا بنفس القوة ونفس الحماسة.

وملحوظة هذا الروائى تنطبق. على غالبية المسيَّسين فى مصر فتجنيدهم لهذه الأيديولوجيا او تلك لم يكن أكثر من صدفة ونتيجة للتعليم التلقينى، فكل منهم لا يرى إلا نظريته ولا يرى الآخر، بل يرى فى الآخر عدوًا له ولأيديولوجيته مما يفتت المنظومة القومية إلى أكثر من منظومة كل منها تصوب نيرانها نحو الأخرى، معتبرة أن عدو الداخل هو العدو الأول. وختامًا فالتعليم بصورته الحالية يخرِّج انصاف متعلمين لا يمكنهم إلا الإ بقاء على عضوية مصر فى العالم الثالث، هذا ليس فقط فى عدم تنمية القدرات الإبداعية التى تمكن دخول مصر علميًا وتكنولوجيًا فى القرن الحادى والعشرين، لكن أيضا فى عدم غرس بذور النمو الذهنى الذى يمكن مصر من الدخول حضاريًا فى القرن الحادى والعشرين مما يحوِّل الأفراد إلى عناصر متنازعة ينهش بعضهم البعض، كأى أفراد فى قبائل بدائية - مع عدم المثول داخل حوار هدفه الارتقاء بالمنظومة القومية.

مراد وهبه





هذا العنوان يستلزم تحديد معنى اللفظين:

السلطة والأخلاق، ثم بيان العلاقة بينهما.

والسؤال إذن:

ما السلطة؟

نعرفها فى ضوء نظريتين إحداهما لماكس ڤيبر والأخرى ليسجموند فرويد. يرى ڤيبر أن السلطة على ضروب ثلاثة: سلطة تراثية، أى سلطة تستند إلى الموروث المغلف بالأساطير.

وسلطة عقلانية تستند إلى قواعد مشروعة، وسلطة كارزمية تنبنى على قدسية القائد، وعلى النظام الذى يبدعه.

والسلطة، فى هذه الحالات الثلاث تستلزم المشروعية، وهذه المشروعية مردودة إلى طاعة الجماهير للحاكم إراديًا. وحيث أن الطاعة مقولة أخلاقية فالسلطة مرتبطة بالأخلاق. وفى تقديرى أن الطاعة ليست ممكنة من غير رجل الشارع الذى يشترط فيه ألا يكون مستنيرًا. وإذا كان نفى الاستنارة شرط الطاعة فالطاعة إذن ضد التنوير لأن التنوير، فى جوهره، ضد طاعة الآخر. يقول كانط: «كن جريئًا فى إعمال عقلك من غير معونة الآخرين. وإذا انتفى التنوير من الطاعة فالمطيع لن يكون مستنيرًا، بل مقهورًا»، السلطة إذن قاهرة.

أما فرويد فيربط بين السلطة والإحساس بالإثم. وهذا الإحساس مردود إلى التوتر بين الأنا الأعلى والأنا الخاضع له، وهذا الإحساس يعبر عن ذاته فى الحاجة إلى العقاب. ومن ثم تتحكم الحضارة فى شهوة العدوان لدى الفرد وذلك بإضعافها وتأسيس وكيل عنها لمراقبة هذه الشهوة.

والسؤال إذن:

ما هو مصدر الإحساس بالإثم؟

جواب فرويد أن هذا الإحساس مردود إلى نظرة الإنسان إلى نفسه على أنه يشعر بهذا الإحساس عندما يأتي فعلاً يقال عنه إنه فعل سيئ، أو تكون لديه النية لإتيان هذا الفعل.

والسؤال إذن:

لماذا المساواة بين الفعل والنية؟

جواب فرويد أن ما هو سيئ قد يكون مرغوبًا وممتعًا للأنا ولكن الإنسان يمتنع عن إتيانه خشية فقدان الآخر الذى يعتمد عليه، والذى هو أقوى منه بالضرورة، ومن ثم فهو معرض لخطر معين وهو أن هذا الأقوى يعمد إلى تأكيد تعاليه وذلك بإنزال العقاب على هذا الذى يعتمد عليه، والعقاب لازم سواء أتى الفرد الفعل السيئ، أو كانت نيته متجهة إلى إتيانه، وإذا كان الإنسان طفلاً فالوالدان يقومان بدور الأقوى. وإذا كان بالغا فالمجتمع يحل محل الوالدين وبالتالى فإن الإنسان فى إمكانه أن يأتى فعلاً سيئًا يجلب له المتعة طالما أن السلطة ليست على دراية بهذا الفعل، أى ليست فى إمكانها اكتشافه.

أما إذا تبطنت السلطة الخارجية بفضل الأنا الأعلى فالمسألة تتخذ منحى جديدًا، ذلك أن الخوف من اكتشاف السلطة للنية سيتوقف لأن الأنا الأعلى هو الذى يمارس علية الاكتشاف. وكذلك يمتنع التمييز بين الفعل والنية لأن لاشىء يفلت من الأنا الأعلى. الأنا الأعلى إذن هو السلطة الجديدة. بيد أن هذه السلطة الجديدة تخلو من أى دافع لإيذاء الأنا، لأنها فى علاقة حميمة معه. ولهذا فإنه فى حالة ارتكاب الأنا للإثم فإن الأنا الأعلى يحيل العقاب إلى العالم الخارجى، بمعنى أنه إذا كانت الأمور على ما يرام فالضمير يسمح للفرد بأن يأتى أى فعل. أما إذا حلت على الفرد مأساة فإن القدر فى هذه الحالة يحل محل الوالدين، بمعنى أنه إذا حلّت على الإنسان اللعنة فذلك يعنى أنه لم يعد محبوبًا من سلطة أعلى، وأنه بالتالى مهدد بفقدان الحب.

هكذا يرى فرويد أن ثمة مصدرين للإحساس بالإثم أحدهما ناشىء من الخوف من السلطة، والآخر ناجم من الخوف من الأنا الأعلى.

ونخلص مما سبق إلى أنه إذا كانت السلطة مردودة إلى الإحساس بالإثم، وإذا كان الإحساس بالإثم هو إحساس أخلاقى فالسلطة إذن أساسها أخلاقى. بيد أن هذا الأساس الأخلاقى محكوم إما بالقدر أو بقوة عليا، ومعنى ذلك أن الإنسان، فى نهاية المطاف، محكوم بسلطة غير سلطة الفعل، ومن ثم ينتفى التنوير.

والسؤال إذن:

ما السلطة؟

إذا اتخذنا من ڤيبر وفرويد سندًا للتعريف يمكن القول بأن السلطة قوة ضبط وكبت، ومن ثم فهى مضطرة إلى الزعم بأنها مالكة للحقيقة المطلقة. وإذا كان توهم امتلاك الحقيقة المطلقة يعنى الدوجماطيقية فالسلطة، بحكم طبيعتها، دوجماطيقية.

هذا عن السلطة فماذا عن الأخلاق؟

والسؤال إذن:

ما هو موضوع الأخلاق؟

قيل إنه الخير.

ولكن ما الخير؟

للجواب عن هذا السؤال انتقى ثلاثة فلاسفة: **افلاطون وفرويد ومور**.

الخير، عند **افلاطون**، هو المطلق الذى تندرج تحته جميع الموجودات. وهو، عنده، متمثل فى الدولة. والدولة مقسمة ثلاث طبقات: الحكام والجند والشعب. والدولة ممثلة فى الحاكم وعلى الأخص الفيلسوف الملك، ووظيفته تحقيق الدولة المثالية. وإذا تحققت هذه الدولة فانها لن تتغير. ومن هنا يُنظر إلى الفيلسوف على أنه شبيه بالإله. ولهذا كان **منتسكيو** محقًا عندما ارتأى ان قدامى اليونان قد ارتقوا بالسياسة إلى مستوى العبادة، أى إلى مستوى الدوجماطيقية.

أما **فرويد** فيرى أن الخير كامن فى الإحساس بالإثم، وهذا الإحساس بدوره كامن فى خوف الإنسان من فقدان الحب الذى هو الخوف من السلطة التى تبطنت بفضل الانا الأعلى. والأنا الأعلى هو وريث عقدة أوديب، وعقدة أوديب تنطوى على المحرم. وفى يوليو ١٩١٥، استلم **فرويد** رسالة من **بوتنام** يقرر فيها أن **فرويد** يرى أن حاجة الإنسان إلى الأخلاق غير مفهومة. وبعد ثمانى سنوات من استلام هذه الرسالة اصدر **فرويد** كتابه «الأنا والهو» (١٩٢٣) جاء فيه أن الأنا الأعلى هو وريث عقدة أوديب، أى أن نشأة الأنا الأعلى مردودة إلى كبت لسلطة خارجية قد تبطنت، أى ان مصدر الأنا الأعلى من الخارج وليس من الداخل. ولهذا فإن الحضارة التى كشفت عن متطلبات الأنا الأعلى فى التاريخ هى المساهم الأعظم فى نشأة العُصاب فى هذا العصر. ومعنى ذلك أن كبت عقدة أوديب قد أفضى إلى أن الأمر الخلقى مريض ومشلول.

يبقى بعد ذلك **مور** وسؤاله عن مدى إمكان تعريف الخير. ويجيب بأن الخير لا يُعرَّف لأنه غير قابل للتحليل أو التدليل عليه. ثم إن الخير ليس مماثلاً للظاهرة الطبيعية لأنه لو كان كذلك لأمكن رد الأخلاق إلى العلم الطبيعى أو إلى علم النفس. ومع ذلك فنحن نتعامل مع الخير على أنه ظاهرة طبيعية فنقع فى مغالطة يسميها **مور** «المغالطة الطبيعية» وهى ناشئة من محاولة تعريف ما لا يمكن تعريفه. ولهذا يقول **مور**: «إذا سئلت ما الخير؟ كان جوابى الخير هو الخير. وهذا هو كل ما فى الموضوع. أما إذا سئلت كيف يمكن تعريف الخير؟ كان جوابى أنه ليس فى الإمكان تعريفه. وهذا هو ما أريد قوله».

ولكن إذا كان الخير هو الخير فسؤال **مور** هو:

ماذا ينبغى فعله؟ وجواب هذا السؤال يكمن فى نتائج الفعل، بمعنى أننا عندما نتساءل عن الفعل الذى ينبغى تأديته فإننا، فى رأى **مور**، نتساءل عن نتائج هذا الفعل. والنتائج ليست مقصورة على الفعل وحده، وإنما هى مرتبطة بما يحدث فى الكون. ومن ثم فإن الأخلاق عاجزة عن تحديد فعل معين من الواجب تأديته.

ويبين من هذه النظريات الثلاث أن أصل الخير يقع خارج الخير ذاته. ولهذا فإنه لا يحق لنا التحدث عن الخير ذاته، أى من حيث أنه كينونة مستقلة لأننا إذا

تحدثنا عنه من حيث هو كذلك فإننا نصاب بخداع بصرى.

والسؤال إذن:

كيف بزغ هذا الخداع البصرى أو بالأدق هذا الوهم؟

إن هذا الوهم يكمن فى الأسطورة. فإذا كشفنا عن بواعث ابتداع الأسطورة كشفنا عن الطريق الوهمى المؤدى إلى مفهوم الخير. وابتداع الاسطورة كامن فى ابتداع الحضارة لأن التفكير العلمى، مع نشأة الحضارة، كان بدائيًا الأمر الذى دفع الإنسان إلى التفكير الأسطورى عندما كان ينقصه التفكير العلمى. وقد تبنى الكهنة التفكير الأسطورى. وبفضله خلقوا «المحرمات» التى تمثل قواعد السلوك فبزغت القسمة الثنائية بين الخير والشر، وقيل «افعل» و«لا تفعل». ومن هذه القسمة الثنائية نشأ القانون الخلقى أو بالأدق الواجب. وينتج من ذلك أن التحريم هو أصل الواجب، أى أن المحرم هو الذى يأتى فى الصدارة وليس الواجب. وهذا المحرم هو فى خدمة السلطة فى ممارستها للضبط والكبت.

إذن ثمة علاقة حميمة بين السلطة والأخلاق.

والسؤال إذن:

ما هو انعكاس هذه العلاقة على مجال التعليم؟ أو بالأدق على العلاقة بين الطالب والمعلم؟

إن المعلم يمثل السلطة بما تنطوى عليها من ملكية للحقيقة المطلقة فيمتنع عنها تدريب الطالب على التفكير الناقد الذى هو متضمن فى التفكير الإبداعى فيتقوقع الطالب فى ثقافة الذاكرة التى لا تختزن إلا ما هو متفق عليه. وما هو متفق عليه رمز على الحقيقة المطلقة.

والسؤال إذن:

هل فى الإمكان استمرار هذه العلاقة فى ضوء ما يسمى بـ «العصر السيبرنطيقى» الذى يمكن القول بأن بدايته فى عام ١٩٤٨. ففى ذلك العام تأسس علم جديد هو «السيبرنطيقا» من وضع العالم الأمريكى نوربرت وينر. وهو فى الوقت نفسه عنوان كتابه، ويدور على ثلاث أفكار محورية: الفكرة الأولى أن ليس ثمة فارق بين ما هو مادى وما هو حيوى. والفكرة الثانية أن ثمة علاقة عكسية بين قوى الضبط والربط Feedback والتفسخ أو الأنتروبى entropy، بمعنى أنه كلما كانت قوى الضبط والربط متحكمة ضعف الانتروبى. والفكرة الثالثة أن الاحتمال بديل اليقين المطلق.

وفى عام ١٩٥٠ نشر وينر موجزًا مبسطًا لكتابه عن «السيبرنطيقا» عنوانه «الاستعمال البشرى للكائنات البشرية». وفى الفصل المعنون «دور المثقف والعالم» يعبر عن غضبه وخيبة أمله وحزنه لأن ثمة مدارس تعليمية عظيمة تؤثر ما هو مشتق على ما هو أصيل، وما هو متفق عليه على ما هو جديد. ومعنى ذلك أن السيبرنطيقا تستلزم الإبداع.

وفى العام نفسه الذى ظهر فيه الموجز أعلن العالم الأمريكى جيلفورد فى مفتتح كلمته لأعضاء الجمعية النفسية الأمريكية التى كان يرأسها فى ذلك الوقت، ضرورة الاهتمام بدراسة الإبداع. وأبدى أسفه من أن بحوث الإبداع لا تتجاوز ٢٪ من جملة البحوث الأخرى فى مجال علم النفس. وسبب ذلك مردود، فى رأيه، إلى

توهم أن العبقرية مندرجة تحت الذكاء ومرتبطة باختبارات الذكاء. وهذه الاختبارات نمطية بسبب أنها تنشد أن تكون موضوعية، وبالتالى فانها تتجاهل التفرد المميِّز للمبدع. وهو مردود كذلك إلى أن نظريات التعلم تجاهلت الإبداع لأنها تجاهلت دراسة السلوك الاستبصارى. وهذا النوع من السلوك على علاقة وثيقة بالسلوك الإبداعى. هذا بالإضافة إلى صعوبة العثور على معيار للتعرف على الإبداع.

وفى عام ١٩٦٩ أصدر العالم الأمريكى بيتر دركر كتابًا بعنوان «عصر عدم الاتصال» سك فيه مصطلح «الخصخصة» وكان تعليق مجلة «الاكونومست» اللندنية أن هذا المصطلح بلا معنى. ثم يستطرد دركر قائلا: «إنه بعد عشر سنوات من صدور ذلك الكتاب قررت مرجريت تاتشر عندما كانت رئيس مجلس الوزراء بداية رئاستها بالخصخصة. ومن يومها لم تعد الخصخصة مقصورة على المحافظين من أمثال تاتشر فى بريطانيا وجاك شيراك فى فرنسا عندما أصبح رئيسًا للوزراء، بل امتدت إلى الصين الشيوعية. الخصخصة إذن لا علاقة لها بالراسمالية أو الاشتراكية، وإنما علاقتها بتحجيم دور الدولة ومسئولياتها الأمر الذى يجعل المبادرة الفردية أو الإبداع السمة المطلوبة للمواطن أيًا كان.

وتأسيسًا على ذلك كله نتسائل عما ينبغى أن تكون عليه العلاقة بين الطالب والمعلم، إنها لن تكون فى إطار الضبط الكبت، ولن تكون فى إطار «المحرمات». كما أنها لن تكون فى إطار ثقافة الذاكرة، وإنما ستكون فى إطار ثقافة الإبداع.



منصف الوهايبي

حضرموت

حضرموتُ

حضرموتُ

خِطْتُ أجفاني على صورة محبوبتي ونمتُ

غير أن الحلم، يأبى، فهي تأتي صورةً أخرى

تُرى كيف تناهت زهرةُ البربر حمراءَ اليه

وأراحت خدّها المقرور في رملِ يديْه؟!

حضرموتُ

سُلّمٌ من حجرٍ يفضي الى البحر... صَعِدتُ

ساحة أم أنها قرية نملٍ؟

حضرموت : الاسم القديم لمدينة سوسة التونسية.

ورأيتُ الناسَ - من أين أتى الناس؟ -

يشيرون اليّ

وطريدًا كغزالٍ رابَهُ من قاتليه

نأمةُ العشب وهَجْسُ الماء في النهرِ

تواريتُ بعيدًا

قلتُ لي في فسحة الأبيض

حتى تهدأ الأخلاطُ. بيتٌ

كان جسمي كله من حَدَقٍ

غير أن الأبيض الأسود عمّى طُرُقي

(أيّها الأسودُ من أين تجيءْ؟)

حضرموتُ

ذلك الغصنُ الذي أشعلتهِ في مسرب الريح

أما زال يضيء؟

حضرموتُ

ذلك الغصن الذي أشعلته في مسرب الريح

أما زال يحاول؟

حضرموتُ

ذلك الغصن لقد أطفأه الليل!

تونس

نعيم عطية

عناق الصخر



خبيث، متحجر القلب. قادر على الانتظار بصبر.

أمضينا أياماً منسوجة حوله، مركزة عليه. الاهتمامُ له وإليه. ابتلع الجهد فى الاستيعاب والفهم والتطبع.

حول سريره، فى الغرفة ذات الستائر الكثيفة السوداء من حولنا، مضينا نتابع انفاسه الثقال، متوقعين وإن طال توقعنا، انها ستخمد.

كان يجب أن يُقْصَىَ ليتسنّى رؤية الوجود.

فى قرارة نفسى، كنت أقول لنفسى:

«ليس العالم هو أنت»

منذا الذى سيزيح الستائر المسدلة على عيوننا؟

لا أستطيع ان أتنبأ لك بخطوته القادمة.

سوف يدعك على الدوام تتوقع، وتتأهب لشىء ما سوف يحدث، وهو لا محالة سيحدث، وإن كان لن يحدث، فذلك الذى لن يحدث، هو ما كان يجب أن تتوقعه منه على أى حال.

قالت:

«لا بد أن نتخلص، أجل نتخلص منه، وبهذا تؤول إلينا الثروة»

قلت:

«الاتشفقين عليه؟»

قالت:

«أنا إلهة العقاب. لم يحدث لأحد أن علمنى البكاء»

قلت:

«يقولون الكفن ليس له جيوب»

قالت:

«ولكن متى كانت الثروات تستبقى فى الجيوب؟ يمكن أن نستبقيها فى اماكن أخرى أكثر أمنا»

قلت:

«أجدادنا احتفظوا بين أسنانهم بقطع ذهبية».

علقت على ذلك قائلة:

«كانوا ذوى حنكة»

قلت:

«ادخلوها فى فمهم المطبق، إلا من ابتسامة تكتسى بها الشفاه».

لمعت عيناها، وقالت فى حزم:

«يعرفون أن الرشوة أسلوب إنجاز أعمال»

أردفت تقول:

«ما رأيك؟ ألن تستيقظ إذن؟ افتح فمك. دعنى أرى ماذا تخبئ وراء ابتسامتك الجهمة، يا من يجرى حب القمار فى دمك».

تخطئ أشد الخطأ إذا أيقظت غضبه،أو حاولت ذلك، فهو لايغضب سريعا، ولايستثار. اسأل فى ذلك علماء الرياح والجبال وبواطن الأرض، حيث كل شىء مرجل يغلى فى الخفاء.

نبيت ونصحو على خدعة مازال يتمسك بها عدد لا بأس به من معارفنا. استطاعت هذه الخدعة أن تبدو كبديل، ولكن خدعة هؤلاء ما لبثت أن بانت عليها الإصابة بداء النفاق والملق.

ويدعونك إلى الاستسلام لأمر سهل اليف، فى متناول يدكَ وما هو بذلك، يعطونك إحساسا كما لو كنت تدخل مقهى اعتدت ارتياده، والتردد عليه، وإذا بك بتأثير ذلك الإيهام قد أضحيت كسولا خاملا لا تبذل جهدا. تنادى النادل فيأتى إليك بالطلبات. يضعها على المنضدة، ويسألك «أى خدمة؟» كلماتهم غواية وفتنة. كلماتهم ليست إلا دعارة. وحتى لو اقتادتك تلك الكلمات إلى قمة المجد وأجلستك على العرش،فلن تلبث أن تفيق من تأثيرها المخدر، فتجد أنك شارفت على الجنون، واطللت على هاويته.

يتظاهر بأنه يتخذ حيالك موقف الدفاع. وأن ما يحدث من شرٍ أو اعتداءٍ هو منك، وأن المعتدى سوف لا يمر دون عقاب.

ترديت فى الشراك. السمراء ويسمونها «واقعية» والشقراء ويسمونها «مثالية» وكلتاهما بغيضة، وإن كانتا قد اجتنبتا الكثيرين، و أوردتاهم مورد الهلاك. وعلى الأخص الثانية. تلك الشقراء اللعينة راح ضحيتها أكثر بكثير ممن أردتهم الأوبئة والبراكين والفيضانات. ودوامات الريح و الأمواج أرحم بكثير من «مثالية» التى يمكن أن تستحيل إلى مرض فتاك، ينهش جوانح من استبدت بهم، ويطيح بمن مارست عليهم نفوذها الأخاذ.

ـ الواقعية والمثالية، هراء؟ والحقيقة؟

ـ عنها سوف احدثك، فيما بعد.

استلهمتُ وجودك الدائم، عكفتُ على تفسير كلماتك. استنبطتُ معانيك.

صوت مثل الغراب، يقتات طينا، ولا يرضى عنه بديلا.

صرخت بلاصوت:

من انا؟ فى هذه الحديقة القاسية، من أنا؟

من المسجى على السرير، وفد الصوت الهامس المدوى. لم تتحرك شفتاه ولكن وفد إلىَّ الصوت:

لستَ سوى الة، عدسة مثلا. انت مرصد يتابع ويسجل.

احترم الحقيقة.

شجنك ليس سوى المشجب الذى تعلق عليه الرغبة فى الاستجلاء. لاتقل إنك فضضت يدك من هذا الوجود كله، وماعاد يعنى بالنسبة لك شيئا، لاتقل ـ على الأقل لى أنا ـ إنك انزويت هنا مختارا، وإنه ليس لك اختيارات أخرى. بل إن انزواءك هنا لامعنى له إلا انه ينم عن إحباط دفين، سببه العجز السابق عن المعرفة ورؤية الحقيقة.

انت واهم إذا اعتقدت انك تشكل الشىء المرئى أو تستحوذ عليه. كل مالك وما عليك، هو أن تجعله مرئيا. هذه سعادتك الوحيدة، وهذه هى علةُّ انزوائك هنا. ليس هذا الركن خاتمة المطاف.

هناك ما هو أبعد من الحياة ومن الموت. ومن كل الأركان. لكنك ما كنت بقادر أن تدرك هذا. وإذ يتبدد وجودك من بين يديك، كما تفلت حفنة من رمل سيناء من بين أصابعك، فأنت تبلغ منتهى الشقاء، وبهذا الركن تلوذ. ولكن ليس هذا خاتمة مطافك، أيها الجهاز المعقد التركيب، والمشحون بطاقات كونية.

ماذا تريد منى؟ لماذا تعذبنى؟ الأنك تحبنى، ولأننى احبك؟ أنت تعرف كم أحبك وكم أتعذب؟

أستحثُك واغريك على الاقتراب قدر الإمكان من حقيقةٍ ظلت محاطة بالتحفظات والاكاذيب. من أجل هذا جلبتك إلى هنا.

إن الرغبة الدفينة فى التلاقى والملامسة هى التى دعتك الى أن تنزوى فى هذا الركن الترابى العدمى، وأن تحذف وجودك. ليس ذلك من أجل الانكباب على نفسك، فهذا إفقار لوجودك وللوجود كله. ذلك الوجود الذى رغم مخاتلاته ينتظرك، كى تعرفه، كى يأخذك بين أحضانه الرحيبة الرهيبة، وقد يسحقك عناقه ولكنه عناق حب واشتياق.

أريدك أن تحرم نفسك من الإيماءات السهلة التى توقعك فى نوع من خداع النظر.

احترم نفسك.

تلاش أمام ما يُرَى ويُسمْع ويُحَسْ.

انمح إذن، حتى تحتل الحقيقة المقام الأول.

تقدم إذن، لاترهب الألم. إن صرختك على خشبة الصليب، وعظامك تتكسر هى شهادتك على انك رفعت قامتك كى تعرف.

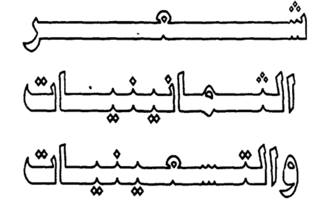
هناك على الدوام ما هو جدير بأن يُعْرف. لا تقل «لا شىء هناك» بل هناك ما هو مذهل. ومن اجل البلوغ إلى هذا المذهل فلتتحطم. وإن كان هذا التحطم ليس على اى حال محتما. لا أحد يعرف . كل شىء مغامرة.

تقبَّلها.

ارتض الرهان.

ما الوجود، يا سيدى؟ ليس الوجود انا ولا انت. استرد توازنك من فضلك وتطهَّر. ليس المهم أنت، بل الوجود كله هو المهم. ومن خلال الوجود تكون أنت ويكون وجود. فريدتك إذن نتيجة، وليست أصلا ولا بداية. انت لا تكتسب وضوحك إلاَّ من مواقفك الوجودية، اما قبل ذلك فلست سوى مجرد افتراض أنت. هل تسمعنى؟

ضياء خضير



حين نتحدث عن الشعر ، هذا الخواء ذى الرنين حسب عبارة **هيدغر**، فإننا إنما نتحدث بالضرورة عن (اللغة الشعرية) سواء أكانت قديمة أم جديدة، أى عن تلك العلاقة التى تقوم بين الكلمات بطريقة مخصوصة تجعلها بعيدة عن نظام العبارة التقليدية التى ألفنا قراءتها أو سماعها فى اللغة النثرية الاعتيادية. ولئن كانت لغة النثر نفسها لا تخلو، أحيانا، من بعض الصور البلاغية والمجازية الموجودة هنا وهناك، فإنها لاتصل إلى حد خرق قانون اللغة. فالشعر، كما يقول الناقد الفرنسى **چان كوهن**، ليس نثراً يُضاف إليه شىءٌ آخر، بل هو نقيض النثر، وبالنظر إلى ذلك يبدو سالباً تماماً، غير أن من المعروف أن الشعر لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها، ومن هنا جانبه الإيجابى. ولذلك فإن اللغة لا تكتسب صفة الشعرية أو الشاعرية من دون تحقيق قدر مناسب مما صار يسمى (الانزياح) عن قانون اللغة. فكل صورة شعرية تعمل على خرق قانون أو قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها. وبطبيعة الحال لا يكون هذا (الانزياح) شعرياً إلا إذا كان محكوماً بمعايير تجعل القول الشعرى مختلفاً عن غير المعقول على مستوى البنية الصوتية والدلالية. ومعروف ان من أهم مظاهر الانزياح التى أشار اليها **چان كوهن** فى كتابه (بنية اللغة الشعرية) يتمثل فى أمور مثل التجنيس والقافية اللذين يعملان على عرقلة مظهر الاختلاف الصوتى الذى يضمن أداء الرسالة اللغوية، وخرق الترابط الدلالى والنحوى عن طريق اختلاف الوقفة الدلالية مع الوقفة التنظيمية، وإسناد صفات غير تلك التى اعتادت اللغة أن تصف الأشياء بها[1].. إلخ، وهى أمور ليست جديدة على التراث النقدى العربى وإن كانت قد اتخذت تسميات

ومصطلحات ومناحى اخرى. وقد رأينا، مثلاً، كيف أن الاهتمام باللغة الشعرية فى التراث النقدى العربى قد طرح مشكلة (الشكل والمضمون) أو قضية (اللفظ والمعنى) بوصفها واحدة من المعضلات الكبرى التى ظلت قائمة فى التراث الغربى ليس على مستوى اللغة الشعرية وحدها، وإنما على مستوى الإشكالية الموجودة فى بنية الفكر العربى أيضاً. وعلى الرغم من أن هناك ميلاً عاماً فى هذا الفكر إلى فصل اللفظ عن المعنى فإن هناك اختلافاً فى تقديم أحدهما على الآخر. فقد مال بعض النقاد إلى تقديم اللفظ على المعنى، ومال آخرون إلى تقديم المعنى على اللفظ فيما مال آخرون إلى التسوية أو التأليف بين اللفظ والمعنى[٢] وفى الفكر الفلسفى طرحت منذ عصر النهضة الأوروبى قضية العلاقة القائمة بين اللغة والفكر فى مقابل اللغة الشعرية التى يمكن عن طريقها توفير معادلات البشرية غير العادية. وقد كانت النظرة المألوفة تقول بأن اللغة التقليدية نظير موازٍ للفكر. ومنذ القرن السابع عشر حاول **ديكارت** وأتباعه المطابقة بين العمليات اللغوية والفكرية بصورة عملية . ورأى **چومسكى** بأن هناك صلة جوهرية بين البنية الجوهرية للغة والكفاءة الفكرية ، بينما أثبت التأمل الباطنى الذى لجأ إليه فلاسفة ومفكرون آخرون بأن اللغة الاعتيادية لا تستطيع مساوقة تعقيدات الحياة الروحية والفكرية للإنسان. فمع أن هذه اللغة نفسها من خلق التفكير، فهى ليست مهيأة بطريقة كافية لمتابعة أصالة الواقع الفكرى كما هو الأمر مع الواقع المادى. وهى بالنسبة إلى **برغسون** تهمل أغلب التجربة الملموسة للفكر ولا تستطيع غير تأشير علامات مسارها أو تكوينها الداخلى الخاص، على اعتبار أن الصور اللغوية لايمكن أبداً أن تكون إلا أشياء بينما يكون الفكر حركة[٣]. والنتيجة التى انتهى إليها أغلب العلماء والفلاسفة فى ما يتصل بعلاقة اللغة بالفكر هى أنه لايوجد مقياس مشترك بين العقل واللغة. وهذه (الفجوة) التى تجعلنا بعيدين عن التثبت من قدرتنا على التعبير عن مشاعرنا وأحاسيسنا نحو أنفسنا والعالم المحيط بنا بدرجة كافية ، هى التى تدفعنا إلى البحث عن لغة أخرى، اصطلحنا على تسميتها بـ(اللغة الشعرية) من دون أن يعنى أن النشاط الذهنى لايؤلف شيئاً فى تركيب هذه اللغة الجديدة. ولقد كان اتجاه بعض الشعراء فى نهاية القرن الماضى وهذا القرن إلى الأحلام والهلوسات والرهاب والاستغراق فى ما ينتجه (اللاوعى) نابعاً من الإحساس بضرورة الخروج من رقابة العقل ومن الشعور بعدم كفاية الوسائل الشعرية التقليدية، ومن الاعتقاد بأن ذلك يمكن أن يتيح للوعى البشرى التعس رؤى وإمكانات جديدة لا توفرها اللغة الاعتيادية، فضلا عن أن الشعر يبدو بطبيعته الجوهرية أشبه بالحلم باعتباره تلاعباً بالأقوال وخالياً من جدية الفعل الذى يدخل فى حوار مع الواقع ويعمل على تغييره، كما يقول **هيدغر**. وذلك يحيل إلى حقيقة أخرى وهى أن هذا النوع من الشعر يرفض المعنى، أو يرفض فى الأقل المعنى الشائع الذى يحيل إلى شىء يقع خارج الكلمات نفسها. ففى الفكرة الألسنية المنظومة تصبح الأصوات نفسها موضوع انتباه وتكشف عن قيمتها المستقلة وتبرز فى الحقل الواضح للوعى[٤].

ومعروف أن الشكلانيين الروس هم الذين أكدوا، فى وقت مبكر، على القول بأن الشعر لغة مستقلة أو ذاتية الغائية طالما كانت غير قادرة على أن تحيل إلى أى شىء خارجها. فهى لغة مختزلة إلى عناصرها المادية: أصوات

وحروف. ولذلك فهى تتميز بطابعها المحسوس من حيث مظهرها التركيبى واللفظى. وقد طرح **تودوروف** سؤالاً عما إذا كانت هذه اللغة التى ترفض المعنى قادرة على أن تبقى، مع ذلك، لغة، وعما إذا كان اختزال اللغة إلى موضوع فيزياوى خالص طمساً للسمة الأساسية فيها بوصفها صوتاً ومعنى، حضوراً وغياباً فى آن معاً، وعما إذا كان علينا وفقاً لهذا التحديد أن نحصر انتباهنا بما ليس إلا «ضجة فارغة»[٥]؟

وقد ثبت أن مبدأ (غائية اللغة الشعرية) الذى قال به الشكلانيون الروس ذو علاقة بالجماليات الكانتية وتطورها اللاحق الذى رافق مرحلة ازدهار الرومانتيكية الألمانية. وكان **موريتز** قد دعا فى كتاب صدر له عام ١٧٨٥ إلى تعويض غياب الغائية الخارجية فى الفن بتكثيف (الغائية الداخلية). فـ (أمام شيء جميل علىّ أن أشعر بلذة من أجله بالذات، ولهذا الغرض ينبغى تعويض الغائية الخارجية بغائية داخلية، وعلى الشيء ان يكون شيئاً ما مكملاً بحد ذاته»[٦]. وقد بين **هيدغر** وهو يتحدث عن ماهية الشعر لدى **هيلدرلين** أن الكلام بوصفه كلاماً لا يتمثل بصورة مباشرة مصحوباً بما يضمن أنه كلام جوهرى، أو على العكس من ذلك، مجرد خواء ذى رنين. بل إن الكلام الجوهرى يتخذ نظراً لبساطته مظهر الشيء غير الجوهرى. كما نجد، من ناحية أخرى، أن ما يوحى بأنه جوهرى ـ نظراً لما فيه من تصنع ـ هو فى أغلب الأحيان اغتياب ونميمة.. وبذلك ترغم اللغة باستمرار على اصطناع المظهر الذى تنتجه هى ذاتها، ومن ثم تعرض للخطر ما ينتمى إليها بصورة مطلقة، أى القول الصادق[٧]. اما قبل ذلك فقد كان اقتصار اللغة على المظهر الصوتى وحده غير كاف لحسم انتمائها إلى حقل اللغة الشعرية. وقد كان الفيلسوف **ابن رشد** دقيقاً فى تاكيده على أن « ليس كل نظم شعراً، إذ كثيراً ما يوجد من الأقاويل التى تسمى اشعاراً ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا «الوزن واللحن[٨] »

ولذلك فإن **ابن رشد** الذى يريد للمعنى أن ينضاف إلى الوزن واللحن فى اللغة الشعرية لا يعتبر، مثل أستاذه **أرسطو**، الشعر الغنائى أدخل فى فن الموسيقى، مثلما هو غير قادر على تصور أن الفرق الوحيد القائم بين الشعر والنثر هو الموسيقى والوزن[٩].

وبعض النقاد العرب كـ **ابن طباطبا العلوى** قد درج على القول بأن نقض البناء الشعرى وجعله نثراً لا يبطل فيه جودة المعنى ولا يفقده جزالة اللفظ[١٠]. وربما كانت الإضافة الجوهرية التى اظهرتها الشعرية الحديثة تتمثل فى إظهارها بطريقة أكثر فعالية بأن اللغة النثرية أو ما سمى بعد ذلك بقصيدة النثر يمكن أن ترتفع بنفسها إلى أن تكون شعراً ليس فقط على صعيد بناء الصورة الشعرية ذات الطبيعة الدلالية، وإنما ايضاً على صعيد الإيقاع والمظهر الصوتى. فالشعر كما يقول **بودلير**، يمسُ الموسيقى عن طريق عروض تمتد جذورهُ عميقة فى النفس البشرية بقوة أشد من تلك التى تشير إليها أية نظرية كلاسيكية[١١]. وقد نشأت من ذلك التقاليد الخاصة بقصيدة النثر التى يفضل أصحابها الحديث عن إيقاع داخلى يقوم بين الكلمات والجمل الشعرية وفقاً لعلاقات خفيّة وغير واضحة دوماً فى النصوص التى يتحدثون عنها.

لقد حاول الشعراء الرومانسيون العرب ان يقطعوا علاقتهم بالتراث الشعرى السابق لمرحلتهم، اى ذلك الذى سُمى بتراث مرحلة الانحطاط بحثاً عن حل ازمة الوعى الأدبى المرافقة لأزمة الوعى التاريخى العام الذى شهدته المرحلة. وقد كان واحد من اكثر مظاهر هذه الأزمة حدة يتمثل فى الوضع التاريخى للغة العربية. فقد احسَّ هؤلاء أن اللغة قد فقدت او كادت أن تفقد حيويتها وصلتها المستمرة بواقع الحياة والممارسة اليومية. وكان ذلك الانقطاع عن التطور هو الحافز الأساسى للمحاولات التى أعقبت مرحلة **البارودى وحافظ إبراهيم وشوقى و الرصافى** الهادفة إلى إيجاد لغة فنية تجسِّد وعياً يحاول التعبير عن واقع جديد معقد، يترك المجال مفتوحاً نحو الإفادة من التجارب اللغوية والأدبية الأخرى. غير أن ذلك لم يحدث دون توجس وقلق على أعتبار ان المساس بقدسية اللغة العربية أمرٌ غير مشروع، وقد يتناقض مع المشاعر الوطنية والقومية، كما أنه قد يتناقض مع الصورة العامة المعروفة لتراث الشعر العمودى. غير أنه كانت هذه هى صورة الرومانسية، كماجسدها الرعيل الأول من الرومانسيين العرب فى علاقتهم باللغة الشعرية، فإن صورة الوعى لدى الشعراء العرب والعراقيين منهم بشكل خاص من جيل الرواد والجيل الذى أعقبه، كانت تختلف بعض الاختلافات فى علاقتها بهذه اللغة، من حيث إنها صارت مع مرور الزمن تتشكل على نحو اكثر استقراراً ونضجاً على مستوى العلاقة بالتراث وعناصر الحداثة الشعرية المنقولة عن الغرب فى آن معاً[١٢]. وهو ما جعل اهداف القصيدة العربية تتناقض مع القصيدة الرومانسية بما فيها من حسٍّ واقعى ممزوج بهموم وجودية جعلت صورة اللغة الشعرية لدى شعراء مثل **السيّاب والبياتى وصلاح عبد الصبور** تقطع مع صورة القصيدة الرومانسية وتتناقض معها من حيث الرؤية الشعرية وأنساقها ومقارباتها المختلفة على نحو بدت معه اللغة الشعرية فى هذا النوع الجديد من الشعر أبعد من ان تتحدد بالمفردات والتعابير والصيغ المختلفة والأداء الصوتى المغاير . حتى أن بعض الشعراء العرب مثل **ادونيس** كان يعمد إلى استخدام مصطلح (تفجير اللغة الشعرية) للتعبير عن مدى الرفض الذى تنطوى عليه قصيدته إزاء اللغة الرومانسية الموروثة وهو يشرح ما يعنيه فى كتابه (سياسة الشعر) كمايلى:

«لم اقصد من هذا التفجير استخدام التراكيب الدارجة فى لغة الحياة اليومية أو المفردات النابية المبتذلة اوالصيغ غيرالنحوية او الألفاظ الأجنبية والعبارات العلمية، او التبسيط الصحفى، مما يوهم الذين يمارسون هذا الاستخدام أنهم يجدِّدون ظناً منهم أن هذه الأشياء لم يعرفها الأقدمون، وإنما عنيتُ تفجير البنية الشعرية التقليدية ذاتها، اى بنية الرؤية وأنساقها ومنطقها ومقارباتها. او بعبارة اكثر إيجازاً: تفجير مسار القول وأفقه»[١٣]. وحين بدا ان اللغة الشعرية التى أعقبت فى ظهورها جيل **السيّاب والبياتى وعبد الصبور وادونيس** قد استنفدت بعض وسائلها فى التجديد بأشكاله المختلفة مثل سيادة الطابع السردى فى القصيدة وحيازتها على قدر من الحوار والبناء الدرامى والميل إلى اللغة الصوفية والمفردة الأسطورية واستخدام القناع، ظهرت إلى الوجود الشعرى ملامح لغة شعرية جديدة أسهم شعراء هذا الجيل انفسهم فى صياغة أغلب مفرداتها، إلى جانب جيل جديد من الشعراء

الشباب الذين ظهروا فى الثمانينيات والتسعينيات من هذا القرن.

وبغية إستقراء الملامح العامة للغة هذا الشعر لابد من القول إنه شعر يحذر من التدفق الغنائى ومن الفصاحة الزائدة. وهو من المطامح الفلسفية والفكرية فى الغالبية العظمى من نماذجه، كما يبدو عليه أنه يستفيد من تجارب الجيل السابق. إنه يلجأ فقط إلى نفسه وإلى بعض الصور الساطعة والسانجة من واقعه. وحتى ذكرى الماضى، بما فى ذلك ماضى الحرب والحصار المفروض، تبدو كما لو كانت مجرد حافز لوضع علامات استفهام عن وجوده، ووسيلة لرسم خطة للخروج من مأزق الذات المحاصرة. وهو فضلاً عن ذلك، شعر لايهتم بدقة اللغة وسلامة المعايير العروضية، وأحياناً لايعرفهما ـ ولئن كان أصحابه لا يحتقرون الخطاب التقليدى، فإنهم يعرفون، فى الأقل، أنهم غير قادرين على التلاؤم معه بسبب عدم قدرته على استيعاب احتياجاتهم الخاصة. وهى احتياجات مشروعة على الرغم من أنها غير مستقرة وذات طبيعة إشكالية فى بنائها ورؤيتها. وكتابة هذا النوع من الشعر تبدو للأسباب المتقدمة كما لو كانت سخرية مؤذية من القصيدة التقليدية التى مُنحت وحدها الحق فى التعبير الشعرى وفق صيغ معدة ومعروفة سلفاً. ومع ذلك، فإننا نشعر أن فى بساطة هذا الشعر من الغنى والعمق ما يفوق أحياناً ما تنطوى عليه القصيدة الكلاسيكية. وحين ينكسر عمود الحياة التقليدية ويتهاوى تركيب بعض القيم الموجودة فيها لا يبقى موضع للتمسك بعمود هذه القصيدة. وجوهر الخلاف بين الاثنين هو الشعور بأن هذه القصيدة التقليدية قائمة على الفن اللفظى والبلاغات الشكلية الكاذبة وما يرتبط بها من سلم للقيم النقدية التى لها علاقة بطريقة بناء الجملة المفردة والصور المجازية الموروثة والأداء الصوتى الثابت. فى حين أن النسيج الصوتى للقصيدة الحديثة وطبيعة بنيتها التركيبية وصورها الاستعارية قائمة على أساس آخر مختلف، وفيه من السعة والتنوع ما فى الرؤية الشعرية الحديثة نفسها من اتساع وعمق وحرية. وإذا ما واجهتنا لغة هذا الشعر الذى يكتبه الشعراء الشباب بالعجز عن إعطائنا الصورة المقنعة، فذلك يبدو كما لو كان عجزاً فى واقع الحياة والثقافة والطبيعة من حولنا. وليس معنى ذلك أن هذا النوع من الشعر يدير ظهره عن عمد لهموم الحياة اليومية أو لا يصرح بهمومه الوطنية والقومية. إذ هو يمزج كل ذلك بقضايا ليست أقل إلحاحاً مثل الحب والموت والمصير والذاكرة الداخلية للحرب التى مازال شهودها «يستأنفون العيش على نفقة الموتى» و«ينامون بدون أحلام لئلا يصبحوا على عنكبوت» و«يتجولون مع الجنون فى تلك الحدائق الخلفية للعقل».. والشاعر منهم يجلس «وعلى منضدته وردة تسممت» و«يطعن السكين الباردة بقلب حار» بعد أن «يعجز عن حمل عصاه ليهش بها على الغيمة».. إلخ. ولا يستطيع المرء أن يفكر أن مثل هذه القصائد التى ضمها كرّاس لشعراء إحدى المحافظات بجنوب العراق[14] مغمورة فى مجملها فى صعوبات اللغة وفى عزلة طرائق غريبة من طرائق الكتابة الشعرية الحديثة. نعم هى كذلك، ولكنها تمتلك مع ذلك الجرأة للإعلان عن نفسها. إنها غريبة ولكنها موجودة. وبعض أصحابها من الشعراء الشباب (**مهدى الشبلى** مثلاً) يبدون حريصين على ذكر أسمائهم وأسماء بعض أصدقائهم داخل النص، كما لو كانوا يريدون التوقيع على لوحة يرسمونها.

ولئن كانت الألوان فى عموم المشهد الشعرى الشاب فى العراق خافتة ومائلة إلى السواد، فلأن هذا الوعى الطرى بالعالم الذى تعكسه اللوحة هو وعى تعيس يقوم على أساس المناقضة والمنازعة وشقاق الروح الداخلى مع العالم والقطع مع موجوداته. وهو كما ذكرنا ليس قطعاً فكرياً أو فنياً مجرداً وإنما هو قائم على معاينة للأشياء والكلمات على أساس موقف الانتماء إلى نوع خاص من الحياة يعدو كل ما فيه على الإنسان ويسحق أحلامه وأشواقه الروحية، ولذلك فإن خزين الألوان السود والرمادية لا ينفد أو يتغير بمجرد الحصول على لذاذات مادية أو فواكه محرَّمة، إذ إن هناك بنية للفراغ تملأ صفحة النص بلوعة خاصة ناتجة، ربما من الإحساس الآخر بعدم القدرة على الاكتمال وصعوبة الكتابة. وذلك لا يعنى أن هذا النوع من الشعر لا يكشف بالضرورة عن وعى سياسى ورؤية ثورية رافضة ومقاومة لكل أشكال الهيمنة والاستعمار والحصار المفروض على الذات. فمثل هذا الشعر موجود، وهو يؤكد بحضوره الفاعل طبيعة التلازم العميق القائم بين التوجهات الحداثية فى الشعر والثقافة العربية عموماً وبين التحولات الثورية التى تجرى على المستويات السياسية والاجتماعية والاقتصادية وهو ما يجعل المرء مضطراً إلى إعادة النظر فى بعض التوجهات النقدية التى درجت على التركيز فى تحليلها للخطاب الشعرى على الاقتصار على معاينة بنيته الداخلية وطريقة تشكل مستوياته التركيبية والصوتية والعرفية، من دون إعارة اهتمام كافٍ لتحليل المستويات الدلالية.. وما ذكره الناقد **فاضل تامر** مرة بأن الشعور بالحاجة لضمان تأسيس مقاربة أو مجموعة من المقاربات الدلالية التى تهدف إلى ردم الثغرة والاتجاه صوب استنطاق المعنى والدلالة فى الخطاب الأدبى عموماً والخطاب الشعرى خصوصاً، ينطلق من هذه الحقيقة، ويؤكد على هذه التوجهات النقدية، حتى إذا كان البحث فيها عن المعنى والدلالة لا يتحقق بالعودة إلى المناهج التقليدية فى علم الدلالة.

فالاتجاهات النقدية الجديدة «بانهماكها الكبير بفحص آليات النص الشكلية والبنيوية، نسيت أو تناست المستوى الدلالى للنص الأدبى عموماً والنص الشعرى بشكل أخص، واكتفى بعضها بملامسة المستوى الدلالى ملامسة محدودة وجزئية وشكلية أو لغوية فى الغالب، فيما أحجمت مقاربات أخرى عن الاقتراب من تحليل المعنى والدلالة بشكل ملفت للنظر، انطلاقاً من أن فكرة النص الأدبى والشعرى خاصة، هى بنية السنية مكتفية بذاتها وليست بحاجة إلى الإحالة إلى أى مرجع خارجى، أو وقوف أمام دلالة أو معنى محدد» (١٥).

«بغداد»

الهوامش :

(١) انظر، جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولى ومحمد العمرى، ص ٧ وما بعدها.

(٢) انظر بهذا الصدد محمد رضا مبارك، اللغة الشعرية فى الخطاب النقدى العربى بغداد، ١٩٩٣ ص ٢٢.

(٣) انظر، جاكوب كورك، اللغة فى الأدب الحديث - الحداثة والتجريب، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون بغداد، ١٩٨٩، ص ١١٣ وما بعدها.

(٤) تزفيتان تودوروف، نقد النقد، ترجمة د. سامي سويدان، ص ٣٦ وما بعدها.

(٥) نفسه، ص ٢٦.

(٦) نفسه، ص ٢٩.

(٧) مارتن هيدجر، ما الفلسفة؟ ما الميتافزيقيا؟ هيلدرلن وماهية الشعر، ترجمة فؤاد كامل ومحمد رجب، القاهرة ١٩٧٤، ص ١٤٥.

(٨) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس (فن الشعر) تحقيق عبدالرحمن بدوي، القاهرة ١٩٤٥ ص ٦٢.

(٩) انظر، محمد رضا مبارك، المرجع السابق، ص ١٧٢.

(١٠) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري، محمد زغلول سلام ١٩٥٦، ص ٦١.

(١١) جان برتليمي، بحث في عالم الجمال، ترجمة، د. أنور عبدالعزيز، القاهرة، ص ٢٧٤.

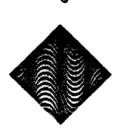
(١٢) انظر، د. ضياء خضير، رومانسية حميد سعيد، مجلة الأقلام، ١٩٩٣، ع ٢ـ٣.

(١٣) ادونيس، سياسة الشعر، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٥، ص ١٣٢.

(١٤) انظر، د. ضياء خضير، حول مشهد ميسان الشعري، جريدة الجمهورية، ع ٩١١٧، ١٩٩٥ بغداد.

(١٥) فاضل ثامر، الصوت الآخر، بغداد ١٩٩٢، ص ١٩٦ـ١٩٩٧.





249 E48 st. new york, Ny.

أنصحُ من يبغى السكنى فى مانهاتن

ان كان يخاف مطاردة الموتِ المتربّصِ فى الأركانِ

وفى الشقق المهجورةِ

فى دهليزِ الغسّالاتِ المظلم

فى المصعدْ.

أنْ لايبحث عن بيتٍ مبنّي قبل الحربْ

الموتْ هناك يعيش مع السكّانْ

يتحرّك تحت قناعٍ يشبه أقنعة الناس الأخرى

بمحطّات الـ subway.

قالت إحدى الجاراتِ،

وكنتُ أحاول أن ألقى صحفةَ الأسبوعِ الماضى

فى رُكنِ التدوين:

أتصدقُ؟ لارى ماتَ

ويبدو أنى لم أعكسْ

تعبير الحزنِ المتوقعَ فانطلقتْ

تحكى عن لارى

عن زوجته لندا

كانا فى الساحلِ الغربى

هربًا من برد نيويورك القاسى

وخلال العودة، قبل دخولهما البوّابة

خرّ صريعًا فوق الأرض وفى يده تذكرتان.

كالعادة تسمعُ أنّ فلانًا ـ جارك ـ ماتْ

لكنّك لن تسمع أرملة تبكى

أو حتـ ى تعرفَ أين دُفنْ

ان كان يهمّك فعلا أن تعرف هذا الشيء
ولهذا كان شعوري ملتبسًا
ومع الأيّام نسيتُ حكاية لاري.
في العادة أصحو في ساعات الفجر الأولى
بعد الاستحمام، أسير كإنسان آليّ
نحو الباب الموصدِ بالأقفالِ وبالمزلاجِ،
لألتقط الصحف اليوميّة
حيث أراه يوميًا تقريبًا ينتظر المصعد.
ليمارس روتينَ الجري الصحيَّ
قبل استيقاظِ شوارع مانهاتن.

كان لاري يشربُ قنينة كلّ مساء من النبيذ الفرنسي
لم يكن سكيرًا، ولكنه كان يحبّ الحياة.
يرتادُ دور السينما
يرتادُ المطاعمَ في صُحْبة لندا
كعاشقين صغيرينِ

برغم انحنارةِ الظهرِ

والصوتِ الجريح المشروخِ،

والصبغةِ الشقراءِ،

هل تُخفى عمر لندا الحقيقى؟

لم تعدْ تصطفَّ الزجاجاتُ فى منتصفِ الليلِ

فارغاتٍ كمخلوقات موراندى

لم يعدْ جارنا الطيّبُ يصحو فى غبشةِ الفجرِ

يجرى وحده فى مدينةٍ لاتنام الليلَ

حُبلى تصرخُ فى شبقٍ

فى لحظاتِ المخاضِ ليلاً وصبحًا.

ثمّ عادت زوجته فى حدادٍ

وبلا مكياجٍ، ولكنّها أبقت

على لونِ شعرها الأشقر المصبوغ

فى إصرار على أن تتحدّى

شباك الموتِ

إذا لم يكن يعرفُ عنوانَ بيتها فى نيويورك.

لم تطلْ أيّامُ الحدادِ

ويبدو أن لارى ورّث زوجته الموتَ

فقد ماتت فوق أرضِ مطارٍ آخرٍ

بعد نصف عامْ.

أنصح من يبغى السكنى فى مانهاتن

إن كان يخاف مطاردة الموت المتربّص فى الأركانِ

وفى الشقق المهجورةِ

فى دهليز الغسّالات المظلم

فى المصعدْ

أن يبحث عن بيتٍ مبنىٍّ قبل الحرب

سهيلة داود سلمان

خيط معقود .. خيط محلول

وصلت البيت بعد عناء، فالشارع ملىء بالحفر، لكن مجموعة السيارات الواقفة على جهتى الشارع دلتنى عليه. غصت فى الطين والتراب قبل أن أجتاز البوابة الكبيرة المفضية إلى ممر الحديقة. ومن بوابة الحديقة رأيت الباب الرئيسى مشرعاً. وفى الداخل استطعت أن ألمح من مسافة غير بعيدة جموع النسوة الغارقات فى السواد يملأن البيت بغرفه المفتوح بعضها على بعض.

جالت عيناى فى المكان حيث النسوة متراصات فى صفوف متوازية. لمحت سيدة تربطنى بها علاقة معرفة، فتوجهت نحوها مباشرة واستطعت أن أجد فسحة إلى جانبها حشرت فيها نفسى بمساعدة امرأتين التصقت إحداهما بالأخرى وكانتا تتهامسان.

فى الواجهة جلست بنات المتوفاة الخمس وقد بدوْن بملابسهن السود وملامح وجوههن الحزينة بأجفانها المحتقنة، متشابهات إلى درجة وكأنهن نسخة لصورة أعيد طبعها. واليوم هو المأتم الأربعون لوالدتهن.

مجموعة من الفتيات الصبايا هى حفيدات الفقيدة يقمن على خدمة المعزيّات .. حركتهن لا تهدأ؛ إحداهن تدير فناجين القهوة العربية، وأخرى تقدم أقداح الماء، وأخريات يفرغن المنافض من أعقاب السجائر ومن المناديل الورقية المتسخة بالمخاط والدموع.

فى الواجهة المجاورة لبنات الفقيدة تجلس «الشيخة». وعلى جانبيها تجلس مريداتها، ثم القريبات من العائلة. العيون مصوبة نحو الشيخة، كانت قد فرغتْ توًا من مناحة حين دخولي. إذ أن وجهها المحتقن المعروف والدف الكبير المركون على فخذها بإهمال ودموع النسوة التى كن يجففنها ويدل عليه.

الشيخة تعدت سن الشباب، لكنها ماتزال طرية العود بضّة. الفوطة، الحريرية السوداء الشفافة تلتف حول راسها لتؤطر وجهاً مليما مورد الوجنين وعينين كحيلتين براقيتين فيهما اسرار. أما شفتاها اللتان تبدو عليهما آثار «المسواك» فتفتران عن ابتسامة ذات شقاوة وأسنان بديعة التكوين لولا ان دخان السجائر قد لوّثها.

الشيخة الآن في فترة راحة. مسحتْ على وجهها وتطلعت إلى ناحية معينة من فضاء المكان، فتسمرت عيناها على نقطة فيه. وجوه ذوى الفقيدة وبناتها وعيونهن معلقة على فمها حين شرعت تتكلم. كنت على مسافة غير قريبة منها وفي وضع غير مريح وأنا أضع ثقل جسمي فوق ساقيّ المطويتين. وبين لغو النسوة وضجتهن يصلني شيء من عبارات الشيخة:

- هي في راحتها تسكن لا تشكو من شيء»

أجهشت إحدى بناتها، سرت العدوى إلى أخريات، فسالت دموع. صاحت واحدة من مريدات الشيخة:

- صفيها لهن، بردّي قلوبهن يا شيخة.

غارت عينا الشيخة أكثر فأكثر في نقطة في فضاء المكان، تمتمتْ بعض كلمات ومسحت على وجهها وقالت:

- هي بيضاء من غير سوء، نورانية الوجه، حلوة المعاني، عيناها شهلاوان وردية الشفتين على كبر سنها بلاؤها كان ساقها، لكنها كتومة قليلة الشكوى.

المرأتان المتهامستان الملتصقتان بي مازالتا تتهامسان. تسأل إحداهما الأخرى:

- كيف ماتت؟ فتجيبها:

- بالسكتة القلبية!

صرخت إحدى بناتها مولولة:

- يا ويلاه يا أمي! ونشجت بحرقة.

واستأنفت الشيخه:

- لا تبكى هذا حرام.. لا تحزَنّ إنها في راحتها الأبدية تحيط بها ملائكة الرحمن.

هي مع أولياء الله الصالحين. أؤكد لك.

انبرى صوت:

ـ والله ما نطقت الا بالحق. كانت ولية من أولياء الله الصالحين جاورناها سنين طويلة لم نسمع منها ولم نرَ من افعالها إلا كل الخير فليرحمها الله.

نشجت ابنتها ثانية بصوت مسموع وناحت مولولة:

ـ يا ويلى يا أمى.. يا حبى يا أمى.

ومن ندائها المتوجع سرت العدوى إلى أخواتها الجالسات إلى جانبها الملتصقات بعضهن ببعض وكأنهن نسخ كاربونية جزعة ومورَدة. فنشجن بصوت عالٍ ونشجت معهن كل من اثقلتها هموم الحياة ومصائبها.

جُرُّوا صلوات، جرّوا صلوات. كفكفن دموعكن

صاحت الشيخة مؤنبة. ومن كل جانب رددت النساء:

اللهم صلِّ على محمد وآله أجمعين ورددت الشيخة:

اللهم صلِّ وبارك على سيدنا محمد» ومن ثم رفعت صوتها بنغمة «الفاتحة» فتمتمت الشفاه بقراءة الفاتحة . وساد الصمت.

تململت الشيخة، تعتدل فى جلستها وتغير من وضع ساقيها. حلَّتْ الفوطة الحريرية حول راسها لتعيد وضعها فلاحت القلادة ذات الليرات الذهبية تلتمع حول جيدها، ثم رفعت الدف، حركات رشيقة وهى تخضخضه خضخضّات متواصلة خبيرة فتنبعث انغام كأنها الهلاهل. هى تنبه إلى السكوت، ويبدو أن وصلة أخرى ستبتدئ.

ـ هل ستكون مناحة أيضاً؟ سألت جارتى. قالت:

ـ لاأعتقد. لماذا؟

ـ الانفعالات العاطفية تخيفنى إذ لا طاقة لي على البكاء.

قالت:

ـ كان ذلك قبل مجيئك. جئت متأخرة، فقد أنهكتنا الشيخة وهدّت حيلنا. ألم تسمعي بها؟ هى مشهورة، تملك «تكية» ولها «طريقة» سترين ذلك.

تغيرتْ سحنات النساء. الدموع كُفكفت والوجوه التى ارتسم عليها الحزن قبل قليل انشرحت ودخلت، بعضهن مع بعض فى أحاديث تبدو حميمة. فمجالس العزاء هذه هى فرص للقاء الصاحبات والصديقات لا يتاح مثلها فى الأيام الاعتيادية.

تتوقف الشيخة عن نقر دفّها، تركته جانباً ويعلو صوتها غاضباً بعض الشىء مؤنباً:

- يانسوان، اجلن احاديثكن رجاءً. ارهفن الأسماع وصلين على النبى

تسمع تمتمات الصلوات من الأفواه»

- اطفئن سجائركن احتراماً، سندخل فى ذكر الرسول العظيم وستكونن فى حضرة الأولياء والملائكة الصالحين

يسود صمت خجول تطرق على اثره رؤوس كثيرة وبخاصة من الشابات. انامل الشيخة. رشيقة مخضبة بالحناء. رفيقتاها تهيئان دفيهما أيضاً. وتختلط انغام) الدفوف الثلاثة لكن دف الشيخة الاكبر والأبهى هو الذى تتعلق فيه الأحداق وهو سيد الموقف.. يشرئب عنقها من تحت الفوطة وتهتز الليرات وهى تلتمع باهتزاز الراس والرقبة وتنبرى مع إيقاع الدفوف تغنى بلحن شجى وهى تتمايل مغمضة عينيها بينهما الدف بين يديها يواكب الغناء فى مدح الرسول والأولياء. وبين تأمل وجه الشيخة وعينيها الناعستين وهى تشدو، ولا شتداد انغام الدفوف الرنانة ضاعت علىّ الكثير من أبيات العتاب التى أسمعها أول مرة تقال فى هذه الأبواب.

ابتدأت ابياتها فى مدح الرسول وتعداد خصائله ووصف محاسنه، ثم عرجت على الصحابة واحداً إثرَ اخر وبالترتيب. ومع نقرات الدفوف تتمايل وتحذو حذوها النساء متوثبات منتشيات محُمرات ومعروقات وعيونهن مشدودة وكأنها عين واحدة فى وجه الشيخة...

ومن دون أن تحسن التخلص انتقلت مباشرة من العتابا فى مدح الصحابة إلى (مناحة) فريدة من نوعها.

حجبت النسوة وجوههن التى كانت قبل قليل منشرحة وارتفعت الأصوات فى نشيج وولولة ونحيب، والشيخة تنهال عليها العبارات تستدر بها الدموع وتثير العواطف والأشجان.

انهكت النساء انفسهن وساد الصمت. بدأن على اثره يلملمن الاشجان ويكفكفن الدموع ويتمخطن. ودارت صبايا العائلة بأقداح الماء وفناجين القهوة العربية والدلال فى أيديهن. وأشعلت من هنا وهناك سجائر وبدأت نيران القلوب التى اشعلتها الشيخة بلا رحمة فى الانطفاء وهى التى حرّمت البكاء قبل قليل. إلا أن إحدى النساء استمرت فى النشيج وقد

حجبت وجهها. كان نشيجها متواصلاً متوحداً محرقاً لفتت إليها انتباه النسوة جميعاً. قامت امرأة من مكانها والتقطت قدح ماء من (الصينية) التى تحملها إحدى الفتيات وتوجهت نحوها. قرفصت أمامها ثم كشفت عن وجهها وهى تربّت ظهرها مشفقة وقالت:

- لا اشربى قليلا من الماء يطفئ حرقتك. ما جدوى البكاء إنه لن يرجع شهيداً احضان امه»

وكأنما شجعتها كلمات المرأة، فعلا صوتها تبكى وتولول وتقول:

- لا شىء يطفئ نارى، اثنان مرة واحدة؟! ولداى الاثنان ؟ لم يبق لى فى هذه الدنيا شىء. أريد أن أموت، أنا أتوّجع باستمرار اقتلونى وخلصونى من هذا الألم.

قالت لها:

الموت بيد الله. لن تموتى ولكن تصيبك الأمراض كما أصابتنى، ها أنا أمامك سنوات وأنا أبكى ماذا جنيت من البكاء؟ هل أعاد لى وحيدى.

وحدث لغط من هنا وهناك وأصغيت إلى جارتى وهى تحدث رفيقتها قائلة:

- المسكينة مصيبتها كانت كبيرة، ولداها الاثنان جاءوها بهما فى يوم واحد؛ الأول كان طبيباً جاءته شظية أثناء إجرائه عملية جراحية انقذ بها حياة جندى أما الآخر فلم يكد يتخرج من الثانوية حتى التحق بالجبهة..

صاحت الشيخة:

- «من لها نذر فلتتقدم.. خيوطكن».

لغط بين النسوة، اذرع تمتد، قامات تنهض وأخرى تتلفت مشرئبة. امرأة تنادى إحدى الفتيات تطلب إحضار بكرة خيوط. الشيخة تعترض:

« لا، ليس هكذا سيختلط الأمر، اجعلن الخيوط كيفما اتفق، اقطعنها من اردتيكن، ثيابكن سيكون هكذا افضل.

تتحلق النساء حول الشيخة. لم اعد ارى شيئاً. أسمع أصواتاً لاغطة:

- (هذا لى)

- (هذا لك)

- (ناولينى الخيط) - (اعقديه من هنا) (- لا ليس هكذا) - (احفظن خيوطكن لئلا تختلط).

وجوه حائرة، كلام غير مفهوم. أصوات، لغط، ويختلط الحابل بالنابل. أتذكر المثل الشعبي: «حمام نسوان» لقد انقرضت الحمامات العمومية لماذا لا يقولون (مأتم نسوان)؟! أذيال ثياب ترفع، تتعرى صدور وتتكشف سيقان.

بنات المتوفاة يجلسن في الصدارة، ولهن الصدارة. يزحفن تباعاً ويسلمن خيوطهن للشيخة والشيخة ترعاهن وتراعيهن قبل الجميع.

جارتاي المتهامستان تراقبان المشهد وتهمسان:

قالت إحداها:

- لم أفهم شيئاً.

قالت الأخرى:

- انتظري وسترين إنها المرحلة الأخيرة والأهم وهي (التهليل والتكبير) والدف الكبير بيد الشيخة بإيقاعاته المدوية سيرافق كلماتها وهي (تشيخ).

تشهف صاحبتها:

- تشيخ؟؟ اسمع بهذا الشيء لكني لم أره»

- أجل وستفقد الوعي على إثره والدف سيشهد على ذلك وتزداد ضرباته وتشتد واثناء ذلك سيأتي دور الخيوط: هناك خيوط تلتف على نفسها من شدة الحركة وخيوط أخرى تبقى محلولة و.. البقية ستشهدينها بنفسك. ماذا ألم تشهدي جلسات مولد من قبل؟؟

قالت:

- رأيت ولكنها كانت رجالية أي فرقة من الرجال ولم أر شيئاً مما يجري هنا.

- ها..! الرجال رجال والنساء نساء ماذا تظنين؟!

وبينما أنا أسترق السمع لحوارهما الهامس مستنيرة ومستمتعة بدأ الدفّ إيقاعاته الرنانة وساد الصمت وشمل المكان بهيبة. والانغام حلوة تطرب لها الأرواح لتسري إلى الأجساد. تتمايل الشيخة وهي تردد بهدوء اقرب إلى الهمس عبارات: «الله أكبر» - لا إله إلا الله - ثم يعلو صوتها تدريجياً ويشتد ثم يهدر... وتنفعل وتصرخ نافضة رأسها:

- «رددْنَ معي».

فتنبرى النساء جميعهن مرددات (لا إله إلا الله) والعيون شاخصة فى انتظار اللحظة الموعودة. يحتقن وجه الشيخة. يشرئب عنقها.. وتسبل عيناها وتشرع فى قول أبيات فى الشعر العامى مغناة ترجع صداها ولازمتها مجموعات النساء. ويستحيل مجلس العزاء إلى رؤوس وأجساد تتمايل وهى تجارى جسد الشيخة حتى تنتهى إلى التلاشى فيسقط الدف من بين يديها وترتمى فى شبه إغماءه ورموش عينيها ترفرف وكأنهما فراشتان حائرتان.

ـ «قدح ماء أسرعن» صاحت صاحبتها

يناولنها القدح. تأخذ منه فى كفها وترشه على وجه الشيخة، ثم تمسح عليه فتفتح الشيخة عينين كحيليتين. تقرب القدح من شفتيها فترشف منه رشفة ويعود راسها ليرتمى على الحائط. تتحلق النساء من جديد حول الشيخة والدف يرتفع مهيباً فوق الرؤوس.

عيناها تضيقان وهما تتطلعان فى الخيوط المعلقة المدلاة فى حواف الدف. تسحب خيطاً وهى تقول:

ـ اللهم صلّ على النبى .. هذا الخيط لمن؟؟

ـ «إنه لى» تهرع إحداهن تتناول الخيط ملهوفة. فتقول لها الشيخة.

« ـ مرادك حاصل بإذن الله ورسوله» وهذا الآخر القصير؟؟

تنهض صاحبة الخيط القصير متلهفة فتقول لها الشيخة:

ـ «محلول والله محلول ويكاد يسقط لحالة. مرادك حاصل بإذنه تعالى»

ويعلو صوتها:

ـ أرجو الانتباه لئلا يختلط عليكن. وهذا الرمادى لمن؟

تنبرى سيدة بيضاء رشيقة وتتوجه نحو الشيخة تحل الشيخة الخيط المعقود قائلة:

« ـ قضيتك معقودة يا أختى لكننى ساحل خيطك وأباركه وستنفرج كربتك بإذن الله تعالى ورسوله».

تحل الخيط وهى تتمتم بالدعوات وتسلمها إياه. تأخذه منها وتدسه فى صدرها بين النهدين.

السيدتان بجوارى تتهامسان:

ـ هل عرفتها؟؟

ـ كلا ؟! قالت باستنكار : ـ يوه ؟! إنها الطبيبة التى فتحت عيادتها فى شارعنا مؤخراً وهى التى اجرت عملية لأمينة أختى الأسبوع الماضى.

سيدة سمراء مملوءة، فى عينيها نهر من الكحل ساح بعضه على وجهها، نهضت لتتسلم خيطها والبشر يعلو محياها. كان خيطها محلولاً. السيدتان المتهامستان تلكز إحداهما الأخرى وتتطلعان بفضول. قلت لجارتى:

ـ كأنى أعرفها، لا أدرى أين رأيتها.

شهقت جارتى مستنكرة وقالت:

ـ وكيف لا تعرفينها؟ لقد رأيتيها مؤكد. الم يطلّ علينا هذا الوجه فى بعض الأمسيات ؟!!

بغداد



إدوار الخراط

عبد المنعم رمضان

شاعر الحافة

أتصور تصورا هو اليقين بعينه عندى أن شعراء ما عرف الآن بظاهرة السبعينيات - أى السبعينيات الحركة الشعرية الكاملة المتصلة بل المتنامية، وليس مجرد السبعينيات العقد الزمنى الآفل - هم الآن أقوى شعراء مصر حضورا، بل أراهم أصدقهم تمثيلا وتمثلا لما فى حقبتهم - وما يتجاوز هذه الحقبة بكثير، أيضا - من قوى شعرية إن صح هذا التعبير.

ويكاد إجماع أن ينعقد، بين العارفين، على أن **عبدالمنعم رمضان** من أبرز شعراء هذه الكوكبة بشقيها (التاريخيين الآن) : «إضاءة وأصوات» وإن كنت بطبيعة الحال لا أميل كثيرا إلى أى من أفعال التفضيل حتى لو حوطت بتحفظات تنال من هيمنتها النحوية عندما أقول «من» أفعلهم ولا أذهب إلى آخر الشوط فى «الأفعلية».

ومن قراءتى - قراءاتى - الأخيرة لكتابه «قبل الماء فوق الحافة» مجموعا غير منجم ومن ثم كيانا شعريا يتناغم ويتراسل بعضه مع بعض، بل يلهم بعضه بعضا - بعد أن كنت قد قرأت أو سمعت أشتاتاً من قصائده متفرقات، أصل إلى نتيجة - لعلها واحدة من عدة - ألقيها الآن جملة وفى البداية، بين أيديكم، كما أوثر أن أفعل أحيانا، ولا أنتظر حتى أمهد لها بمقدمات وأسانيد، كما هو الشأن عادة فى مثل هذا المقام.

وهى أن **عبدالمنعم رمضان** هو شاعر الحافة.

شاعر يقف باستمرار على حافة حرجة - مقلقة ومثيرة كما هو شأن الشعر الحق - حافة بين مناطق شعرية - ومن ثم أو بالضرورة وفى الآن نفسه، مناطق رؤيوية، متفارقة ومتماسة. وكلها مناطق فى قلب الشعر، وليست على حافته.

أما ما هى هذه المناطق فلعله مناط هذه التأملات - التأويلات فى كتابه الجميل «قبل الماء» «فوق الحافة».

هو على الحافة، أسلوبياً، بين إنجازات حركة السبعينيات فى الشعر المصرى الحداثى من ناحية، وبين اقتحامات - أو اختراقات - وربما انتهاكات - حركة ما اصطلح بالفعل على تسميته بالتسعينيات.

وصحيح - كما لاحظ الشاعر نفسه - أن «جرائيم» هذه الانتهاكات قد تبدت فى شعر السبعينيات، منذ البداية - ولكن المناط هنا هو تفشيها واكتسابها صفة الغلبة.

هو على الحافة بين عدة رؤى:

أولا ـ بين الحنين، والنزوع الرومانسى وبين اللامبالاة التهكمية.

ثانيا ـ بين الرؤى العاطفية وبين الحيادية العقلية.

ثالثا ـ بين الميتافيزيقا من ناحية والفيزيقى العضوى الصراح من ناحية.

رابعا ـ بين ماهو «شعرى» وفق النظر المكرس وما هو «لاشعرى» هو الأدخل فى السياق الشعرى وفق النظر الحداثى.

خامسا ـ وبالقطع ليس أخيرا: بين الحسى والتجريدى.

ولذلك كله تفصيل:

لن أتوقف

حتى لو أخطأت

وقادتنى قدماى إلى الحافة

ذلك المكان

لن تستطيع أعضائى أن تسترخى فوقه.(٥٤)

وما من مكنة لنصه الشعرى أن يسترخى ـ على الحافة ـ بين هوى غائرة وفاغرة، وربما بين هويات متغايرة ومتواشجة فى آن معا. ومن ثم هذا التوتر الذى لا يستنيم ـ إلا فى النادر ـ إلى غنائية رخوٍ ومخاتلة بطبيعتها، توتر يشد أوتار الكتاب جميعا.

أما موقع هذا النص الجميل بين حركة السبعينيات وما نعرفه حتى الآن من شغل التسعينيات فلعله لن يتضح إلا فى تناولنا لتلك الحافة ـ أو الحواف ـ التى أشرت إليها توا.

وإنما مجمل بيان ذلك هو ذلك التزاوج ـ وليس مجرد التراوح أو التجاوز بين إيقاع السبعينيات الموزون وجرس موسيقاها الذى أوشك أن يصبح الآن كلاسيكيا، من ناحية، وبين نثرية ناوشتها حقا حركة السبعينيات ولكنها الآن مغوية بالتوغل فى أغوارها، بل توشك أن تكون غالبة على الأمر كله، إذ تكتسب نثرية العالم شاعريةً معينة بمجرد أن توضع فى سياق يقصد به إلى وجه الشعر وحده ـ حتى لو كان هذا الوجه شائهاً أو شائغا.

أو ذلك التضافر بين متنافرين (بطبيعتهما الأولية) أى بين السامى المرقق الحواشى وبين الجافى بل البذىء بذاءة مقصودةً تبرأ من البذاءة فى ذاتها بمجرد أن تعمد إليها فى سياق البراءة ـ وربما البكارة ـ لا فى سياق التلمظ البحت وإخراج اللسان للمواضعات والتقاليد المكرسة المتفق عليها فى نطاق النفاق (أو الوفاق) الاجتماعى المألوف.

وليست بى حاجة ـ فيما أتصور ـ إلى أن أورد أمثلة بعينها مصداقا لهذا النظر، الكتاب كله مثال واحد متصل، على ذلك، والشواهد سوف تأتى تترى.

ليس الوقوف على الحافة هنا بمعنى الوقوع «فى مأزق» بل على العكس تماما، إنه امتلاك لناصية أفقين متماسين ـ وأحيانا متقاطعين فما من صحةٍ، عندى، للزعم الذى يشيع أحيانا بأن الشعر الحداثى «فى مأزق» أراه اليوم أقوى أسرا ـ باتجاهاته المختلفة وحركاته أو موجاته المتلاحقة والمتصاعدة ـ من أى يوم مضى.

وعندما أشير إلى السبعينيات أو التسعينيات فمن الواضح الذى لايحتاج إلى بيان ـ فيما أظن ـ أننى لا أعنى عقوداً عشرية من الزمن لقد سئمنا من نفى هذه العقدية العشرية، وإنما كما هو بين أننى أعنى ظواهر شعرية لها خصائصها المتميزة إحداها عن الأخرى ـ والمتصلة إحداها بالأخرى فى الوقت نفسه.

إنما هو «مصطلح» لا يشير إلى عقد زمنى بل إلى حركة شعرية ثبتت أو نبتت فى حقبةٍ معينة ثم اتصلت وتطورت وما زالت تزداد كثافة وثراء يوما بعد يوم.

إن «الحافة» هنا لا تعنى الحد بين مرحلتين زمنيتين بل تعنى تماس ـ وتداخل ـ إقليمين من أقاليم الشعر، فى كل حالة، مرة بعد مرة:

أولا ـ الحافة بين الحنين، والرومانسية من جانب، وبين اللامبالاة التهكمية (الساخرة إلى حد الكلبية Cynicism أحيانا) من جانبٍ آخر.

فليس عبدالمنعم رمضان «رومانسيا» وإنما فى شعره شريان رومانسى واضح يقطعه وينفذ فيه، كما أنه ليس «كلبيا» Cynic بالكامل.

هكذا نصعد فى الظلمة، مخفورين، بالذى نخافه
وبينما تفتش الريح عقاديب الليل، وتضع الحصى على

الأرفـف، و الفـازلين، والحـلوى، ومـاء الورد، فى تويجـات، ترف مثلمـا ترفرف النهود، بينمـا تحرر الريح سـلالـهـا من الهـواء، لا تكون نطفـة تكونت، ولا يكون ظـل الكائنات ساخنًا، يكون وحده الحنين، نائمًا عـلى سريرنا.

(ص ١٣٧)

إن ثم «حنينا ما» (ص ٧٥و ص ٧٦) يدعو الشعر إلى أن «ينفرط من ثقبه الأبدى» أى أن يتحرر وينفلت من دائرته الضيقة القديمة حتى «يتساءل الدم عن صلة العالم الغفل بالملكوت القديم».

كالجواسيس تخرج الكلمات من زريبتها

وتخلع الجلد والوسخ

تلتمع فجاديا فوق الورق (ص٥٣).

....

لأننى .. الخ.. الخ

لن أترك الأرض وحيدة

وأمشى خلفهم

ساضع منخارى فوق الجلد

وبعد القشعريرة

ساعرف أننى انسخت روحى

لأننى.. الخ.. الخ (ص ٥٧) .

ها هو الشاعر لا يكاد يبالى بأن يقول لماذا لن يترك الأرض وحيدة، لماذا سيعرف أن روحه انسخت «إذا مشى خلفهم».. بل يعيد تأكيد لا مبالاته الساخرة الكلبية، «لأنه إلخ.. إلخ». وهل نحن الآن حقا ـ بعد كل ما ينزل بنا من كوارث الظلام والبلاء، بحاجة إلى أن نعدد لماذا انسخت أرواحنا، بالفعل؟

بل هو يدعو، بوضوح يكاد يكون سافرا ومباشرا:

اسحبوا الأسى من القصيدة

اسحبوه مسافة طويلة

واردموه

لعل الذى يمر عليه

ويشمه

يستدير عابرًا المسافة نفسها (ص ص ٥٨و ٥٩).

فهو إذن يستدرك، بل يستدرك، إلى أن يعود أعقابه، ونحن معه، إلى نقطة البداية، إلى «الأسى الذى فى القصيدة».

إنه كما سوف نرى، مرةً بعد مرة، غير قادر على أن ينبذ شجن الحنين، ولا أن ينفض يديه من أسى الرومانسية، بل يقف عند الحافة.

هو ضد الرومانسية وضد الحزن، ويقول ذلك بكل رومانسية، بكل حزن.

وهو فى قصيدته «أسرار رومانسية» لا يخفى ذلك عنا:

لن أتورط فى الوشاية عن الينابيع

حتى لو علمت أن أقاليم السماء

تخاصم من يهجرها

فأنا ومنذ تشبثت بقلبى

كصديق جاهل

أحاول أن أضعه على الحافة (ص ٦٤)»

يتهكم بقلبه ساخرا ولكنه تشبث به، لكنه تشبث غير خالص، غير نهائى، وغير قطعى، هو مع تشبثه به يضعه على الحافة وليس فى سويداء الصميم.

هل أجد فى قصيدة «الوالدة الباشا» تلك النغمة الساخرة التهكمية (بل الكلبية أحيانا) بإزاء قيمة ـ أو مواضعة مكرسة أو متواضع على تكريسها، وهى الأمومة التى تنزل بها القصيدة ـ فيما أظن ـ من السماء الى الأرض، بل تعجنها بمفردات أرضية وعضوية.

وحتى فى ثورته على البدء وعلى أصل الوجود ـ كما سوف نرى ـ فإنه يدعونا:

اسموا وراء الكلمات

اشطفوها بالحنين (ص ٦٠)

وحتى عندما يحكي عن ناريمان المرأة الحكيمة التي تضع الكحل على عينيها عندما تصحو:

ولكنها عندما تشاء النوم تضع الحنين (ص ٩٩)

مع أنها تغطي ما بين فخذيها بقماش سميك وصفته لها إحدى العرافات، إلى آخره إلى آخره.

يتصل بذلك وقوف الشاعر على الحافة بين الرؤى العاطفية ـ ولغتها وبين «الحيادية» العقلية أو ما يبدو أنه حيادية صحو باردة الدماء، وبين الانسياق وراء انفعال شجي وبين قسوة عقلية معينة.

في أغنية مستلهمة بلا شك من شعر المصريين القدامى في المقطع الثاني من «ثلاثية العاشق» بعنوان «الأغاني الساذجة» نحس هذه العاطفية، بعذوبة ساذجة حقا ولكنها مؤثرة وددت لو استطعت أن أوردها كلها «هنا» أكتفي بأن أتغنى مع عبد المنعم رمضان ـ وربما مع أجدادنا الذين يمدت الشقة بيننا وبين رؤاهم الجميلة:

متى تكلمينني

متى تصففين شعرك الأسود لي

متى يكون ليلنا

هرا كبوص النهر

متى يزفني تفاحك الناضج

كي أطفو على الفراش

وأنت مثل الخرز الملون الجميل

تزينين عرقي

وتفرحين بالمنجل

والمذراة

تفرحين بي (ص ١٠٧)

إنه «هنا» على عكس ما يقول:

اجهل كيف أصير بدائيا (ص ٤٢)

لأنه في عاطفيته البدائية يعرف حقا كيف يكون بدائيا، ولكنه يجنح على الفور ـ ودائما بدرجات متفاوتة ـ إلى نوع من الرهف ـ أو الرغد العقلي In tellectual So phistication، في القصيدة نفسها «بورتريه للأرض»:

أنا أستجمع نفسي من كتب الجغرافيا

كان هواؤك رخوا

وأصابعك الهشة

مثل أصابع أمي

تفرك بعض الريح

تقدمها لطيور الوحشة (ص٤٣) .

أو عندما يقول، في قصيدة «الحقل» ولعلها من أجمل شعر هذا الكتاب، حتى لو كان فيها ما يسيء إلى جمال مفترض منقى من السوءات:

ليس جميلا سوي أن نكون وحيدين في الليل

نملأ كل الشوق بأفواتنا

ونحاول أن نضع اللغة العاطفية

جنب الجدار

ونكشف سوأتها

ونبول

فنحن معا سنكون أوركسترا الوجد (ص ٧١).

إلى آخر هذه القصيدة التي تحاول بالفعل أن تضع اللغة العاطفية جنب الجدار، وأن تحل محلها لغةً تجمع بين الذهنية والحرارة، بين عقل يفكر حقا وبين صور وتأملات شعرية حقا.

«ولم يعد للشاعر الخليق باصطياد نفسه، أن يرث الحزن، وأن يبيت في الحانات، يسكب العالم من كوب إلى فراغه الموحش» (ص ص ١٣٧ و ١٣٨) وإذا كنت قد انتزعت هذه الفكرة الجميلة من سياقها الذى لا انفصام لها عنه، فإنما بمفهوم المخالفة، أريد أن أشير إلى إيمان الشاعر بأن طيف الشاعر البوهيمى الملهم ـ البدائى ـ قد توارى ليحل مكانه الشاعر المتأمل الذى يعرف كيف يفكر، أى الذى يعرف كيف يستحيل جوهر الفكر بين يديه إلى جوهر الشعر، لا بفعل حجر الفلاسفة فقط بل ربما بفعل حجر الحنين. إذ أن الشاعر لا يهجر شاطىء الوحشة، بالعكس، «ليس جميلا سوى أن نكون وحيدين» بل هو يطمح لو تغنى «لو أصبحت وحيدا» (ص ١١٦) فهو لا يشكو الوحدة ـ شأن الرومانسيين أو أشباههم، لا يشقى بها، ولا يريد أن يفر منها، بل هو يلوذ بها، ويتغنى ـ أو يتمنى ـ أن يصبح وحيدا.

فهذه قوة تمنحها إياه مقدرته على إعمال جوهر الفكر الشعرى.

إن الحافة الأغنى دلالة، والأبلغ موترا عند عبدالمنعم رمضان فى كتابه «قبل الماء فوق الحافة» هى فى يقينى تلك التى تقع بين الميتافيزيقى، وبين الجسمانى العضوى (الفيزيقى) البحت، تحد هذين الإقليمين من «أقاليم السماء» والأرض، وتربط بينهما فى آن.

نحن هنا نشارف وجود تلك القوة المطلقة المفارقة فى الوقت نفسه الذى نذوق فيه طعم التراب الأرضى اليومى.

وفى سياق موازٍ سوف نجد التماس ـ والتناقض ـ بين الوحدانية (سواء كانت توحد الرجل والمرأة، أو توحد الكون) فى مواجهة التشظى والتشعث.

بل إن الأنوثة ـ كما سوف نرى بعد قليل ـ هى أيضا تجسيد للمطلق كما هو الشأن دائما عند الصوفية.

والقصيدة الكثيفة متعددة المستويات التى تحمل هذه الدلالات، بقوة، هى «أنت الوشم الباقى» والشعر هنا ثر وتراكمى، ولكن لا مفر من اقتطاع:

فالتحمته

واتكأ عليها كرع الله

واحدث ثقبًا

يكفي لن يدخله الرجل

فتحمل عنه الوحدانية

كل شظايا الكون (ص ٢١) .

إن النسق هنا هو ماوراء الطبيعى، ولكن الفعل الشبقى الفيزيقى البحت هو فعل ميتافيزيقى أيضا، الوحدانية فيه كفيلة بأن تعيد النسق المطلق إلى «شظايا الكون».

وهى رؤية تتكرر فى القصيدة نفسها بعد قليل، إذ نجد الوضع الشبقى الصريح يصل إلى ذروة الأشواق جميعا فى ناموس الكون:

اغطس رأسك في تجويف النبع

وان أبطات قليلاً

فاستيقاظك

يسمى خلف عسيلتها

واذا ما بلغ الذروة

يسند كفا فوق الحوض

وكفًا تحت الإبط

يعلق ساقًا فوق الكتف اليمنى

ساقًا فوق الأخرى

ينتزع الأشواق جميعًا

كيما تصعد فى ناموس الكون (ص ٢٦) .

وفى وجه آخر تماما سوف نجد ما يشبه عدمية معينة فى إدانة أصل الوجود، ومن ثم رفض الوجود نفسه، فى «نشيد السلالة» (ص ٦٠ وما بعدها) إنه آدم الساقط من الجنة، آدم العجوز، الطيب، الهيستيرى، الشاب، القاتل ـ كل أوجه الوجود إذن تقريبا ـ وسلالته لا نهاية لها من أول أدونيس إلى هتلر إلى بن غوريون فى سلسلة طويلة من الشعراء والطغاة والأنبياء والقتلة والمصلوبين، وهو يدعونا إلى رفضه: «اكتسوا جوفه بالريح.. اغمسوه فى البحيرة.. ثم اهربوا من ظلام إلى ظلام».

فهمت من هذا الشعر أننا هنا بإزاء الموقف العدمى الميتافيزيقى العتيد فى رفض آدم، والفرار منه ـ هو أول الوجود ـ من ظلام إلى ظلام..

لكن الشاعر لا يترك هذا الموقف فى هالةٍمن الشعرية الخالصة وفق المفهومات الرومانسية ـ أو حتى الفلسفية ـ النقية، بل هو، كدأبه، يمزج بينه وبين الأرضى، اليومى، الفيزيقى بل الفيتيشى البحت:

ولا تذكروه بحواء

حتى تعود من البوتيك

ومعها السوتيان والكيلوت

معها المانجو.

ولكن الشاعر ـ أو الشعر ـ يعود إلى موقف التوحد والتفرق الأثير لديه فى قصيدة «الرسولة»:

وناكل نحن بذور الحلم فنشبع، ناكل نحن القمر الصاهل في الحقوين، نلف على الأعضاء الخرقة تشملنا الأعضاء، فنخرج نحو النار، ونشهد أنا كنا اثنين، وصرنا خيطا لا يتفرق في خيطين، ونشهد أن الله تجلي فينا، فانفرطت أشجار العاشق والمعشوق، الخالق والمخلوق، وباحت كل الناس لكل الناس (ص ص ٤٧ ـ ٤٨ وما بعدها).

فنحن هنا بإزاء موقف أشبه بالموقف الحلولى العتيد، مصوراً فى صياغة فيها عراقة الفكرة وبكارة التمثيل معا، فيها نفحة تراثية ولكن فى تشكيل حداثى واضح.

المزج من ناحية أخرى بين الفعل الميتافيزيقى والفعل الشبقى الفيزيقى واضح فى «غناء ماء، حنين ماء».

وانفجرت كرة الكون.

تجرى أمام الجميع

وتلمس من كل بنتٍ

حرًا

عارفًا نفسه

وكأن عناقيد بعض الذكور

هى النور(ص ٧٧).

تلك مواقف ميتافيزيقية تنبع فى تقديرى عن حس دينى عميق ـ لا علاقة بين الحس وبين العقائد ـ وكأننى أتلمس موقفاً ضد استخدام الدين لأغراض عملية وبراجماتية ودنيوية بحتة (وبالتالى، بمفهوم المخالفة، فهو يسمو بهذا الحس الدينى إلى مساءلاتٍ أعمق وأقرب إلى المطلق):

أنظر مثلا ص ٢١:

وكأن الله سيعمل منذ اختفت الأرض جميعا

تحت رؤوس الناس

جليسا للأطفال

يعلمهم آداب الحب

وفقه اللغة.

ومع ذلك فإن هناك تراوحاً ـ أو تناوبا ـ متصلا بين هذه المواقف أو على الأصح بين هذين الموقفين: الموقف الحلولى، وموقف أن يربأ بالحس الدينى أن يمتهن فى أمورٍ دنيوية، من ناحية وبين الموقف العدمى الذى نلحظ ظلاله تلاحق الشاعر ـ أو الشعر:

عند اطمئنانى

أضع الماء فى الإبريق، والإبريق على النار

وانتظركى أملأ الكوب الفارغ

فى الأوقات الأخرى

لا أجد الماء

لا تطيعنى النار

لا يتبقى إلا الكوب الفارغ (ص ٣٨).

لا يتبقى ـ فى الأوقات الأخرى ـ إلا الحس بالفراغ، بالعدمية، ولكن بالمرارة أيضا لا بالقبول: «إذا لم تستيقظ أبداً لم تفقد شيئا أبداً» (ص ٣٩).

وهو موقف مرير يمتد من الميتافيزيقى إلى الفيزيقى، ويعود من هذا إلى ذلك:

بينا أضع كل عصارتى

فى التويج الهائج

تضع الأرض

كل حصاها

فى قلبى (ص ٣٨).

هذا التردد بين الإقليمين ـ بين الفلكين من المواقف والسياقات ـ هو الذى يعود بنا إلى مثل قوله:

مثل الورق الأبيض حين يصير قصائد

أحمل فيها الروح القدس (ص١٢٣).

فهذا شاعر ـ أو شعر ـ له إيمانه المكنون العميق:

أن الله لا يسكن في الظلمة! (ص ١٣٩).

وإن كنا نعود ـ فى حركة البندول التى أصبحنا الآن نتوقعها ـ إلى توكيد مناقض:

جسدى حدودى يكررها مرتين.

لقد صور للبعض أن فى شعر عبدالمنعم رمضان ما أسماه أحد المراقبين تطاولاً على الذات الإلهية.

ليست لفظة الجلالة فى هذا الشعر مفهوما دينيا، فهى لا تأتى فى سياق عقيدى دينى على الإطلاق، بل هى استعارة شعرية لذات تمثل ما وراء الطبيعة، كما كان الفلاسفة القدامى يقولون، أى تمثل قوى المطلق الميتافيزيقية موضوعة فى مجاز شعرى لا يصح أن يؤخذ إلا فى داخل السياق الشعرى المجازى البحت. حاولت أن أحصى المواضع التى جاءت فيها لفظة الله إحصاءً سريعا وغير شامل، فوجدت مصداقا لهذا التصور:

سها لا تدرى كيف تروض حاجتها لله، تصعد كل ظلام فوق غرائزها (ص١٥).

العضو الناشر تحت فضاء البطن جميل

هذا ما سواه الأب الله (ص٢٤).

يمتلك غرابة أن يتدخل فى ملكوت الله (ص٢٥).

هذا هو الخطأ البشرى، أن تلتف نظرة واحدة فى قبضتين، وتسرقها يد الله.(ص٤٦)

خرج جميع المتسابقين

يشهدون كيف يرعى الله النجوم(ص٤٧)

حينئذ سوف ترتعشين

وتبتهجين

وتنالين رائحة الرب (ص٧١).

دم من سرير الفضاء

ينز

وتهبط منه الأساور....

تهبط رائحة الله (ص٨٥)

ماذا لو صارحت الله

بأن الوردة ليست تصلح لى (ص١٠١)

أسلك فرعا من وطن مغلوب....

الناس هنا يقصون الله

عن الحجرات الدافئة المسكونة (ص١١٧)

مايبغضه الله وما يعشقه الشيطان

موسمة...

تراب آكل للروح (ص١٤١).

وقصيدة *زعم أو زعم كلها* (ص١١٩).

ومع ذلك فى النهاية فإن الشاعر على يقين.

بأن الله لا يسكن فى الظلمة (ص ١٣٩).

وبأن أقاليم السماء تخاصم من يهجرها (ص ٦٤).

فهذا شاعر واقف على حافة الميتافيزيقا المعاصرة، ولكن الفيزيقا قائمة وماثلة (متمثلة فى اليومى الأرضى المشارف أحيانا على ما يتصور أنه بذاءة).

أما الحافة الأخرى ـ بعد ذلك ـ فهى الشهيرة المستطيرة، بين ما هو شعرى وما هو «لا شعرى» فى عرف نقدٍ أتصور أن الزمن قد عفا عليه الآن، وأن كل شىء وأى شىء ـ أى موقف وأى لفظ ـ يمكن أن يكون شعريا إذا ما اندرج فى سياق شعرى، كما أن كل الناس هم شعراء بالقوة، بالإمكان، إن لم يكن بالفعل، كما قال السيرياليون.

أما الشعرى ـ المكرس من حيث العرف المتواضع عليه من قديم ـ فهو الذى يكون جسم الكتاب الأساسى، صياغة وصورا على السواء.

وأما «اللاشعرى» فى ذلك العرف القديم فهو الذى يكون جدة الكتاب وطزاجته، براءته ومغامرته، وهو اقتحام للمكرس يعدله ويغير من طبيعته بالضرورة، تغييرا كيفيا أو نوعيا، عندئذ تشع حول المألوف «الشعرى» هالة «لاشعرية» هى التى تكسب النص كله شعرية مجاوزة.

سأكتفى بأن أشير إلى ماكان يعتبر قديما «غير شعرى» بجبلته وطبيعة خلقته:

فى الليل يخف ويخلع طاقيته. يخلع فانلته القطن، ويخلع شبشبه المتسرى، عند الحافة، يمسك كف البسطامى ويخرجه يحتال على الحلاج بقسط من احلام، يذكر فاصلة تترجرج بين الله وأبناء الطرقات «إلى آخر نص العارف بالله» (ص ٦).

أو فى نص «كبير الياوران»:

ويبص على زوجته فى المرآة، ويوقن أن الكومبيليزون الفاتح يعنى شيئا، أن أصابعها ستفك البوكل وتدعك فى شفتيها قلم الروج، وإن فضاء للأدوات الأخرى سوف يحيط بكل العالم» (ص١٢).

وكأنما هذا التزاوج ـ التمازج بين الشعرى واللاشعرى حسب المفهوم القديم يقتضى تمازجا أو تزاوجا مماثلا بين الفصيح والعامى.

فيما تجيئين

أكشط الريح والعصافير والورد والنجوم

الخ الخ (ص ٣٥).

فكما أن السخرية من المكرور (الريح والعصافير والورود والنجوم شفرات ممسوحة عارية من الدلالة لفرط ابتذالها) تنقذه من كونه مكرورا، وفى السياق نفسه فإن «إلخ إلخ» اللاشعرية قد أصبحت فى هذا التشكيل شعرية بالفعل إذ أنها على أقل القليل فتحت آفاق المتخيل غير المحدود وغير المتحدد.

أما الحافة الأخيرة التى أتناولها هنا فلعلها أيضا قد عرفت وخبرت منذ ظهور حركة الستينيات فى القصة أو فى الشعر على السواء، وقبل ذلك فى شعر جماعة أبوللو والرومانسيين ـ وأشباههم ـ وأعنى بها الحافة بين الحسى والمجرد، بين المجسم والمعنوى بين التجريد والتجسيد.

إن إضفاء الصفات الكونكريتية المتعينة المحددة على معنويات ومجردات أصبح الآن تقنية مألوفة ـ بل أوغل فيها بعض «الحداثيين» إيغالا مصنوعا متدبرا يصل أحيانا إلى حد الافتعال والتكلف والقصدية المعطبة، ولكن عبد المنعم رمضان يأخذها فى مشيته، كما يقال، فتقع عفوية وضرورية وملهمة فى أكثر الأحيان، لا تحس معها بنفرة من التصنع ولا بنشاز فى انسيال النغمة وإن كانت كثيفة متعددة المقامات.

وإليك أمثلة ـ منتزعة مرة أخرى من سياقها ولكن بقصد التمثيل والإيضاح:

وأملأ جوفى بسيول نائحة (ص ١٠).

وبيتنا الآن عشر بلاطات

وشىء غامض (ص ٣٤)

فقذفتها

بكل حجارة الحنين التى أملك (ص٣٦)

إنه سروال الزمن

ذلك الذى ألبسه (ص ٣٧).

التمر وعصيدة الحلم (ص١١٣) .

ويأتيني الشوق من الطلع المنضود (ص١٢٩)

وللكلمات فضاء فيه عصافير ويمام وثريات لاتنحد (ص١٣٠)

تغمرني بسقوف من الحلم والكعك والشيكولاته (ص١٣٥) .

والأمثلة بعد ذلك كثر، لا تكاد تتحد.

كلمة موجزة عن لغة هذا الشعر ـ وللمرة الألف أسأل هل ثم فصل ممكن بين اللغة والرؤية؟ وللمرة الألف أجيب: لا. لا يمكن!

عبد المنعم رمضان ـ شأنه شأن معظم الشعراء السبعينيين ـ يعرف ويحس لغته وتراثه، وهى ليست معرفة معجمية فقط، بل هى معرفة التفاعل والتورط.

وفى هذا الكتاب أصداء من لغة القرآن الكريم، انظر مثلا صفحات ١٢٩ و١٣٠:

واتخذى من كلمات الله غطاء مثل البحر إذا ما نفد البحر فليست تنفد فاتخذت.

يأتيني النبق من السدر المخضود.. أفرد جسمي فوق فراش من عهن منفوش.

وفيه أيضا أصداء قوية من «نشيد الإنشاد» (من لم يفلت من أسر أو من غواية نشيد الإنشاد؟) «امرأة جميلة تجمع حول أصابعها الفهم وسوء الفهم» (ص١١٢) فهى أكثر، إذن، وأقوى، من «جيش بالألوية». «كان اسم ثدييك ارتعاشة اليمام» (ص١١٠) هنا ائتلاف مع النشيد ولكنه اختلاف معه أساسا، بخلاف استلهامات أو استنساخات شعراء آخرين، حالهم مشهور.

وفى قصيدة «ثلاثية العاشق» أجواء من شعر قدامى المصريين ومن شعر «نشيد الإنشاد» (المستلهم بدوره من ذلك الشعر القديم). وهى أجواء إذا كان الشاعر قد تنفس هواءها المنعش فإنه، فيها، قد صنع شعره الخاص.

وهناك كذلك ظلال بعيدة ولكن ماثلة للغة النفرى والصوفيين العرب العظام

أوقف على الماء

أوقف عليها دهشة الحناء

أوقف عليها الكحل

وافتح لها الفضاء

لكى يصير غيمة

تمطر

حيث أنتظر (ص١٠٨)

على أن أهم ما يميز لغة عبد المنعم رمضان ـ وفى الآن نفسه وبلا انفصال يميز رؤيته وطاقته الفكرية والشعورية ـ هو ما قد أعنيه بتتابع الحركة الدرامية والسردية فى الشعر. والكتاب يفيض بذلك بل يمتاز به، ليس فى قصائد النثر المطولة فحسب وهى ساحة السرد الدرامى المفضلة ـ بل فى تضاعيف الشعر كله. ومن هنا تأتى مفصلات السردية اللغوية: حروف الشرط والتتابع والوقف والفصل وحيل الحكايات والتشويق وانفتاح النص على احتمالات متعددة، وغيرها من خصائص السرد، فعبدالمنعم رمضان فضلا عن إنه شاعر ممتاز حكاء ممتاز. ولذلك فإن نثريات عبدالمنعم رمضان أوقع شاعرية من بعض قصائده الموزونه، إيقاعها الحر يكسبها موسيقية أكثر تنوعا وغنى من موسيقية الأوزان وإن كان الشاعر يجهد ـ أو يلهم ـ فى أن يكسر رتابة الوزن الأليف بتقنيات التقطيع والتوزيع.

ثم إن لغة عبد المنعم رمضان على مافيها من سمات الشعر السبعينى قد تخطت أو تعدت نوعا من النقاء المعملى فى شعر السبعينيات إلى التواشج مع مغامرات التسعينيين اللغوية بما فى ذلك من إدماج لا تورع فيه ـ على الإطلاق ـ للمفردات العامية ومفردات البذاءة التى نفضت عنها تحريمية البذاءة. ومثل تلك المفردات عامية ومعربة ومحرمة تكاد يضيق بها الحصر ـ وإن كانت مضفورة فى الغالب الأعم ضفرا محكما بنسيج العمل كله، فصحاه ومستولداته سواء. وأسوق هنا سلسلة من خرز هذه المفردات ـ أو دررها ـ مسلوتة من سمطها، طبعا، ولكن لمجرد الاستشهاد: كرمشة، الكيلوت والكمبليزون والسوتيان (مفردات الفيتشية)، والأورجازم، الأسانسيرات، جزمته اللامعة، الشيزلونج، الفيونكات وهج

الوابور، السيماڤور، أتخ، الاسكتشات، الدرابزين، الجرامافون، وهكذا وهكذا، «لأن مفازة كبرى هي المعجم» (ص١٣٩). ولأن هناك همّا باللغة ـ كما هو بديهي وضروري في كل فن قولي (نحن نميل أن ننسى ذلك أحيانا):

كانت كل طيور اللغة

تنام على أعضاء الناس (ص٢٧).

«هناك قلائل لم أسترح إليها، منها مثلا: «أناشيد خرافية» فلا دلالة حقا للوصف «خرافية»، هي كلمة شائعة ممسوحة، تشبه «هايلة»، وعادي»، و«ماشي» إلى آخره.

في هذا الكتاب قصائد هي فرائد، منها «الاسكندرية» (ص٨٦) التي أجدها تجمع بين كل ما أراه قيما كبيرة عند الشاعر، ذكاء الرصد وسريان عاطفة مضمرة، دراما السرد الشعري ووضوح موقف فكري معين، وموسيقية غير مقحمة.

ومنها «أنت الوشم الباقي» التي تلخص وتقطر موقف الشاعر أو رؤيته أو حسه بإزاء مشكلة تمضه وتعنيه: مشكلة المرأة والرجل والشبقية وميتافيزيقا الجسد.

ومنها «بورتريه لأدونيس» هي على الأرجح ترنيمة للأب أدونيس.

سوف أخلص من ذلك إلى محاولة أستشف فيها بعض سمات هذا الكتاب، وأتلمس تأويلا لبعض شفراته.

الخصيصة الأولى لهذا الكتاب أنه نص واحد أو يسعى لأن يكون موحدا، وليس مجرد لم شتات من أشعار. ومن أول الكتاب إلى آخره ثم تيمات (أو محاور) رئيسية تخامر النص كله وتسري فيه، كما سوف نرى بعد قليل.

والسمة الثانية الواضحة أن هذا النص قد نزع حرمة الطابو عن المحاشم والمحارم والفيتشيات وأفعال الجنس، وهذه أيضا تسري في النص كله مما يكاد يعيي الحصر:

يصلح أن يلتصق بأعشاب الإبطين، وأعشاب صالحة أخرى، دم لا يتنزل من أعماق الفرج (ص٧) *كيف يكون لعابك غير لعاب العضو* (ص١٠) *فهو أيضا مثل صديقة جنرالات الحرب الأولى والثانية وجنرالات حروب أخرى التي تكشف عن ثدييها وذراعيها وركبتيها وبقية ما يتغطى منها* (ص ص ١٢ و١٣).

أو:

لما عن كثيرا

ألقى عنه غطاء الحلم

وأوسع ما بين الشدقين

وبلل كل حوائطه

بعصير ينزف من آنية الروح

لكن يمتلئ بإحليل

إحليل

إهـ (ص ٢٥).

أو:

السائل المنوي الأصابع الإبط اللسان القضيب

الرعايا الأسرى الرعايا

هاهاها

هن هن هن

تقريبا نحن **عبد المنعم رمضان** *الأب والابن والروح القدس* (ص٥٩)

مما يذكرني بثورة الغاضبين والساخطين في أربعينيات القرن العشرين، أوبقصيدة عواء Howel الشهيرة لـ «آلين جينسبرج» التي حظرتها سلطات سان فرانسيسكو بحجة أنها «فاحشة وبذيئة» لكن قاضيا مستنيرا ـ هو **كلايتون هورن** ـ قضى بأن: «أيمكن أن توجد أية حرية للتعبير أو للصحافة إذا كان كل امرىء مجبرا على أن يلجأ إلى الكلمات المخففة الباهتة التي لا طعم لها؟ innocuous vapid euphemisms. إن الكاتب ينبغي أن يكون حقيقيا في تناول موضوعه، وأن يتاح له أن يعبر عن أفكاره وآرائه بكلماته هو».

كان ذلك منذ أكثر من نصف قرن..

ثم سمة ثالثة ـ وهي سمة غالبة في معظم الشعر المصرى الحداثي ـ هي ما أسميته بـ «السيريالية الجديدة» وأعني على الأخص ذلك الجانب الذي يرى قصوراً أو قلاعاً في السحاب، كما قال رامبو من زمان. وهي ليست سيريالية ساكنة أو مستنسخة، يعني ليست فقط صوراً تشكيلية ستاتيكية (إن صح الوصف فمن اللوحات ما هو غير استاتيكي بالمرة) ولكنها دينامية ومتخلقة من «فوق الواقع» المصرى بنكهته الخاصة: «ويشهد رهطاً من أعضاء الخلق جميعا، تخرج من ساقيه ومن

كفيه. والبهو يجيش بأجساد تتشكل من أعضاء الخلق جميعا، تخرج من ساقيه ومن كفيه. والبهو يجيش بأجساد تتشكل من أعضاء الخلق (ص٦) أو كان القمر تلك الزينة الإضافية قد هربه بعد ما تكسر زجاجه الخلفي (ص٦٥) أو:

يكنز أحزانه في كيس التبغ

ويمشي على آخر قدمين لديه

ويمد ذراعين استعارهما

من بائع أعضاء يقيم في حانة (ص ٤١).

وقد تجنح بعض هذه الصور إلى ما أستشف فيه غرائبية لعلها مصنوعةً صنعا، من نحو «أعطس في كمي كالحيوان البرى» (ص٤٥) وإن كان ذلك نزرا يسيرا.

من خصائص هذا الشعر أن الشاعر قد خط فيه (ومعه وبه) رسوما كأنما الشعر لا يكتمل حقا إلا بها، في الرسم الأول تخطيط لما يشبه ظهر أمكينا يوحي برسوم المصريين القدامى، أو رسم الهنود، ظهر من الخلف كأنه حصن، وذراعان كأنهما عمودان، على ردفين رقيقين ناحلين لايكادان يقومان بعبء الجسم الحصين، ورسم آخر ـ كأنه من رسوم أطفال ناضجين وواعين جدا ـ خمس عشرة مرة لقامة أنثوية مجردة تماما إلا من كرتي النهدين. ينبوعي الحياة والخصوبة. لماذا هذه الرسوم التي لا تكاد تزيد عن خطوط عارية مجردة في غاية من الاقتصاد والخلوص من كل حشو؟ أفي ذلك نوع من التراسل مع صحو لغة الشعر وخلوها تماما من أي فضول ومن أية ثرثرة؟ أم ذلك لأن الشعر الحداثي ـ كالرسم ـ إنما يرى، ولا يسمع، لأن وقعه وإيقاعه كلاهما بصرى وعقلي، فضلا عن أنه حسي، وليس خطابيا ولامحفليا ولا مجلجل الترنان؟

قال لي الشاعر إن الرسوم هي خمسة عشر تنويعاً لكلمة «مها» مخطوطة ومرسومة معا.

وأخيرا فإن من سمات هذا النص مقدرته على احتمال الإمكانات التبادلية، أي تخليه عن تقريرية جازمة نهائية أو قطعية حاسمة، مما يجعله نصا مفتوحا على احتمالات أو توافقات أو تبادلات عدة، أي نصا نفض يديه عن الرؤية النبوية وعن البوح الستمتالي كليهما، نصا قائما على الشك لا على اليقين، وعلى السؤال لا الإجابة، وهي خصيصة تنتمي إليها سائر الأشعار والنصوص الحداثية بطبيعة الحال، لكنها هنا تسهم في إثراء الحركة الدرامية السردية التي أسلفت الإشارة إليها.

انظر في ذلك، مثلا: «لكي تؤمنا الطيور، أو تؤمها، أو ربما معا نصطف دونما شوقٍ إلى منزلة، ودون مهنة، سوى أن نستريب في أرواحنا» (ص ١٣٧).

أحاول بسرعة أن أشير إلى احتمال تأويلٍ معين لشفرات مثل «الإبط» وهي «المفردة ـ المعنى» التي تتردد كثيرا في كتاب **عبدالمنعم رمضان**، هي والعانة والرحم إلى آخر ذلك، بل هي موجودة في كتابه الأول «الحلم ظل الوقت الحلم ظل المسافة» (مطبوعات أصوات القاهرة بدون تاريخ) أي منذ السبعينيات.

ففي الديوان الأول:

واجز غرفة الأرحام

للأشجار

والجوعى

وأبناء السبيل (ص ٦٥).

أو:

الفخذان في الهلال الأسر

ينشدان التجوال (ص ٧٩).

أما فى هذا الديوان فسوف نجد على الترتيب:

ريح تحت الإبط (ص ٧).

وأنا رجل

كنت صنعتك من خمسة أضلاع

ثم أساقط عنها العرق

ورائحة الإبطين (ص ٢١).

كان الفرج ينام وحيدًا إن أدركه النوم وحيدًا

أو يتغطى بالأحلام إذا ما حن (ص ٢٥).

والوقت ليس سيالاً يشبه الماء

هو أبخرة حارة تحت الإبط (ص ٤١)

هذا الجسد الفائض...

يبحث عن رائحةٍ تجيش فوق ذراع الماضى

تحت الإبط

وتحت زهور العانة (ص ١١٦).

إنها آلة الحرب.. أحضنها تحت إبطى... (ص ١٣٥).

فلعل هذه المفردات عنده هى خصوصية حميمة مطوية على نفسها، حرارتها خفية غير مجهورٍ بها وانطواؤها على سرها هو ما يشير إليه النص كله دون أن يسفر عنه، مهما قطعت صراحته ـ أو بذاءته بالمعنى التقليدى ـ شوطًا لا بأس به.

الإبط والعانة والرحم إلى آخره هى مواقع الخفاء والحميمية فى هذا الشعر، أى أن لهذا الشعر جانبا سريا لايفصح عن ذاته بل يومىء إليها.

أما «الماء» فهل هو الشفرة الفرويدية فقط: شفرة الولادة والشبقية «قبل الماء» المعنون بها الكتاب، أتعنى أن الشعر مازال جنينا، لم يتخلق فى ازدهار اكتماله بعد؟ أم تعنى قبل الغوص فى شبقية أعتى وأفدح؟

هل تدعم الشواهد التالية هذا المنحى من التأويل:

هل أخون رغبة الجلوس جانبك

الماء ـ مرة واحدة ـ يصير كالأفراس (ص١٠٩).

وأنا وحدى الذى أمشى على ظلى، أشد الماء من خلجانه.

حتى إذا أقبل نحوى، لم يكن ماء، ولم يبق على أعضائه غير البلل (ص ١٣٢) .

ويختفى فى قلبها صنبور ماء (ص ١٣٦) .

أم أن للماء تأويلاً آخر هو فى ظنى الأقرب والأوثق، الماء هنا هو يم السؤال الكونى، أو بحر الخبرة الميتافيزيقية الملتطمة. هذه لم يلق الشاعر بنفسه فى خضمها، بعد، تماما.

وأخيرا فلعل «الغبار» هو كل ما شاب الوضوح والنقاء ـ ذلك تأويل سهل وقريب ولعله صحيح أيضا. فالغبارلا يأتى إلا عندما تغيم أو تشاب الروح، أو نقاوة الوقت،

أشجار الجنس

بغير طيور تمسح عنها

بعض غبار الوقت (ص ٢٩) .

وكيف لك العشرات من الأسرار تصير غبارا مكشوفا» (ص ١٠).

ربما كان نوس الخفيف غبار اليقظة (ص٣٣).

لم يبق لديه.

سوى أن ينظر عبر غبار الروح (ص١١٥).

ومن ثم فإن دلالة الغبار هامة، أتصورها دلالةً على الشك والاسترابة والمساءلة والغموض، وهى كلها دعائم أساسية لهذا الشعر، فى تقديرى.

أستخلص إذن التيمات الرئيسية فى هذا الكتاب:

أولا ـ الشطح الشبقى والنشوة (التى تكاد تكون صوفية من فرط حدتها) بالحسية والعضوية. هذا نص مسكون بالانجذاب إلى الأنوثة من أوله إلى آخره، حرفيا.

ذكرٌ خافٍ يومئ،

أن كوني من شئت

كيف أظنك قادمة من تيهٍ

كيف أسمي هياتك البرية

أنت امرأة (ص ٢٠).

فهذه هي الأنوثة في المطلق، أو هي مطلق المرأة في كل تجلٍ من تجلياتٍ لا نهاية لها.

وستعرف بالتأكيد، ان المرأة هي الكائن الأمثل لشمول طرفي الجنس البشري وانها تحتوي الرجل، مرة في بطنها، ومرة في فرجها، ومرات في الخيال. (ص ٣٨).

فما دلالة هذه المعرفة ـ المؤكدة ـ هل هي نفي للذكورة، وعودة إلى سيادة الأمومية (الماترياركية) الكاملة؟ إنه يستطرد هنا، إذ يسأل عن المرأة:

وتصبح حينئذ مرآة

لونكسرها

نسقط فوق شظاياها

ونصير شظايا (ص ٢٩).

وكأنما لا اكتمال للرجل ولا يمكن أن يمكن أن ينجو من التشظي ـ والدمار ـ إلا باكتمال المرأة. بل ان المرأة ليست فقط هي شمول الكون كاملاً بل هي أشمل وأكبر:

ثم تبوح بسر:

ان العالم أضيق من أعضائي.

ولكننا في غمار هذا الشطح الشبقي الذي يكاد أن يكون كونيا، لا ننسى أن:

صحو الدم هو صحو الحيوانات (ص ١١).

النساء الخبيثات

يعرفن أني أقبل شعرك كي يتفكك

أني أقبل جسمك كيف يتفكك

أني ساجمع هذي الشظايا

أني ساجمع هذي الشظايا

والحميا

بسوائل نازلةٍ من ثقوبي

تلك التي تتوزع في الفم

ترسمه في منتهى البطن تخرج عند التقاء الغريمين (ص٧٠و ٧١).

فأقدام المرأة لم تخلق للمشي... وإنما لرفع السماء كأعمدة» (وهي هنا صورة معكوسة للإلهة القديمة نوت ـ إلهة السماء التي يرفعها جب إله الأرض وشو إله الأجواء).

وعنق المرأة جسر موشىً بالعرق والخمول، نعبره، ونترك فوقه قلوبنا حتى نستطيع قتال الفراشات ضد الاستماتة، والدخول الى قيعان سكنها المظلم، وصوت المرأة هو المصباح الوحيد، الغامض والمبحوح الذي يدل على الطريق عبر هذا الظلام، أما الثديان فأهبولتان تعلق في طرفيهما الكون كله وإذا تهدلا أصبح الكون خرقة (ص ١٠١).

ولعل ذلك هو سر التخطيطات الخمسة عشرة للمرأة ذات الثديين التي يرسمها الشاعر بالخط والرسم لا بالكلمات، «مها» المخطوطة خمس عشرة مرة.

ثانيا ـ مغازلة الميتافيزيقا من غير اختراق فيافيها اختراقاً حقيقيا.

وهو ما تبدى لنا بوضوح فيما أسلفت من القول وما أوردت من استشهادات، ويكفي هنا أن أورد نص قصيدة «زعم» كاملة:

من قال الله أني من ضلفة نافذتي

من قال الله أطل على

وأعطى جسمي الاسترخاء

وأعطى الناس القصص

الفائضة

ووهج الأحلام

وأوشك أن يعطيهم شيئا آخر

غير المن

وغير السلوى.

من قال بأن الله تفضل بالبركات

على الناس

وبالفيض على قلبي

فانشق إلى نصفين

وصارت ناريمان الثمرة (ص ١١٩).

فهو هنا يناوش الأسئلة الميتافيزيقية، دون أن يتدخل إلى أغوارها حقا، بل هو هنا يتساءل - فقط - ويكتفى من فيض الله بثمرة ناريمان، فى الوقت الذى رأينا فيه أن الكون كله أصغر من المرأة، وأن المرأة هى المطلق الحق.

ثالثا - تمجيد الخبرة الفردية، وإسقاط التجريد الجمعى:

فكيف تكون نساء

جمع امرأةٍ تعشق (ص٢٣).

أو:

الواحدة تتيح مسافة ظنٍ يسبح فيها الواحد

كيف إذن تجترئ،

على ما يجعل كل امرأة

ليست تشبه كل امرأة (ص ٢٥).

رابعا - إدانة القمع السلطوى والبوليسى. ويكفى فى ذلك أن نقرأ قصائد «متولى الحسبة» و «كبير الياوران» و «الوالدة الباشا». هذا نص مسكون أيضا بالانجذاب إلى مساءلة - بل مناقضة - الأوضاع المكرسة سواء كانت أوضاعا مجتمعية، أو أوضاعاً تندرج فى نظام للقيم.

... *جنديان يسألانه: وهل رأيت امرأة وردية، تنام تحت أى رجل، وتنشر الزهرى والعطلة والنسيان، تنشر النوم على هاوية، أصابت العمدة والمأمور والمناوبين* (ص٩).

... *والشرطى الحادر على القبعة والسوط، لا ينظر حتى فوق جفنيه، ينظر إلى الأرض لأنه يعمل على إخضاعها، كذا الشاعر الحادر على نفسه، ينظر إلى الأرض فهو يعمل فى تحريرها من الخضوع*... (ص ٤٥).

خامسا - فى النص كذلك إدانة للبداوة، واقتحام الأعراب لحياتنا الحضرية.

... *والعرب قبائل متفرقة تنهب النخل فى اتجاه السماء* (ص ٤٥).

أو:

... *فيصير البدو جماعة تحصد الروح* (ص ٤٦).

أو:

حبيبتى كلها

التى أجبرتنى أن أنزف دمعة

فوق عين الأعراب (ص ٥٨).

وفى الاسكندرية:

حين أتاها البدو طالبيها

توجعت

وأصبحت مدينة متسخة، (ص ٩٧).

سادسا - فى النص مناوشة متصلة الأوصال للرموز الثقافية العالية (على غرار مغازلة الميتافيزيقا) وهى رموز تظهر من الصفحة الأولى تقريبا (الصفحة الثانية تحديدا!) من **ماركس** إلى **نيتشه** إلى

داروين وتروتسكي وفرويد وجيمس جويس (مروراً بأحمد طه) وتأتى فى «نشيد السلالة» تترى دون هوادة، وتطل علينا من طوايا الشعر طول الوقت.

سابعا ـ ولعل الولع بالحياة ـ فى حركة متراوحة مع مساءلة العدم ـ من سمات الرؤية ـ أو المواقف ـ الشعرية والفكرية الأساسية فى النص.

أما تقنية الشاعر وعقيدته فى الكتابة فهو الذى يفصح لنا عنها، أو لعله يسر إلينا بها:

انه يعمل فى مجال الأصوات، يضع الحروف لتستوى على السندان، واذا برز ذيل الحرف لم يقصه، ربما أماله أو رفعه حسبما شاء، أن يرى. قد يهتز اذا لمعت الية أو هبة عرق. يذكر أسلافه الذين حاولوا ويركلهم لأنهم هبنا...

وعنده الحروف الفاتحة، والحروف الغابقة.. يمطها، ربما تصبح ذات فخذين، وان لم تطاوعه اضطجع على جنبه الأيمن ربما يستطيع ان يمط قلبه ويدع الحروف تترجرج فيه (ص ٦٥).

ومن مفتتح للنص يومىء إلى عقيدة الخيام ـ مصاغة برؤية رمضان:

.. واحمل ساترتى ونقودى، ومعى دورق خمر يكفى أن اهتز، معى أوقية لحم ورغيفان ووسسة واحدة (ص٥).

إلى موقف الميلاد والموت خلسة:

بعدما نظفوها

وغسلوها

وأنزلوها

وردموا فوقها

احسست أنها تخالسهم

وتدخل بطنى

هى التى ذاتت مرة بعيدة

خالستهم

وأدخلتنى بطنها (ص ٥٦).

وأخيرا فلعل «السماء الواطئة» ـ وهو العنوان الفرعى للنص ـ له دلالة ليست ثانوية، إن السماء (أى الميتافيزيقا) واطئة، أذلك لأنها قريبة تضغط عليه بثقل مطلوب ومحبوب؟ أم لأنها أصبحت منخفضة ـ غير سامية ـ أى أرضية، يومية، قريبة من التراب؟

وفى السماء نجمة تهبط كى تصير امرأة تهزرد فيها (ص ٩).

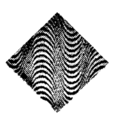
أم أن كلا التأويلين قائم، فى النص كله، لا فى العنوان فحسب؟

فى تقديرى أن **عبدالمنعم رمضان** سوف يصل إلى ذروة أخرى فى شعره فقط عندما يعرف كيف يرمى بنفسه ـ تحت هذه السماء الواطئة ـ من على الحافة، كيف يخترق درع الميتافيزيقا ويلقى أو يراهن بنفسه فى خضمها، كيف يخترق درعها التى لا يريد ـ حتى الآن ـ أن يسدد اليه شعره تسديدا محكما ونافذا حقا، فضلا عما يتسم به، منذ الآن، من قوة وجمال.

ولعله هو الذى حدس ذلك حدسا حقيقيا، فى قصيدته الهامة «الغبار، أو اقامة الشاعر فوق الأرض».

هذه هى القنطرة التى نعبرها... الى حدود شىء غامض.

كمال نشأت



امـــــرأة

أيا امرأة مبدعه

تسافر فوق احتدام البحار

ولا تملك الأشرعه

فتحمل زرقتها فى العيون

وتخفى بشريانها الزوبعه

أيا امرأة مبدعه

فى القطار الذى سار من حلبٍ

بين هذى الجبال الكئيبة حتى الشمال

التقيت بها

بسمة فى الفم الشبقى الشفاه

وألفاظها الدافئات

تدفقن نهراً من القبلاتِ

ترفدها الضحكة الممتعه

فيسرى بك الخدر المتمحور عمق العيون

وتعرف سر الجنون

تطيع أحاسيسها الطيّعه

فيحملك الموج

يغرقك الموج

يقتلك الموج

مُنكسرا فوق هذى الصخور

الحريرية... الحديدية... المُفزعه

تمر الجبالُ

تمر الرمال... وهذا الجَمالُ

المُفرّد فى العينِ

بين السؤال الجواب

فتدخل من كل باب

ولا تستطيع الخروج

فيترك إحجامنا موضعه

وفى الفجر تصحو

فتلمحها بجوارك

عزيا تمدد محتدم الابيضاضِ

لذا ذاته أن يرى مصرعه

وفى الركن كأس

تبقَت بها ضحكتان

وقطعة ليلٍ

وشهقة جمرتها المُشْبِعَه

أيا امرأة مبدعه

أنضجتها جبال الأناضول

تموء كما القطط الجائعه

وتفرس فى دملك

الشمسَ قبل الطلوع

وسربا من الوردِ

والأغنيات

وعطر النجوم

وبهجتها المترعه

فتسرح فيك الجبالْ

وتسرح بين الجبالِ

وتعلو وتهبط منحدراتٍ

ومنزلقاتٍ.. وأودية أو تلالْ

وخلف التلال

عواء انفعال:

جَزالْ

جزال....

حسين بيكار

العين تسمع والأذن ترى



فى العشرينيات من هذا القرن، عندما كنت أنا وبعض الزملاء نلهث للحاق بقافلة الحضارة، التحقنا بأول مدرسة للفنون الجميلة، استجابة لقلوبنا المتعطشة إلى قطرة من الغيث المنهمر على العالم المتحضر، الذى كنا نسمع عنه ولا نراه...

وحدث أن منحتنى إدارة المدرسة جائزة تفوق عبارة عن كتاب باللغة الفرنسية عن الفنان الفرنسى الكبير «أنجر» وفرحت بهذا الكتاب القيم فرحة تفوق كل وصف، إذ كنت أرى بين صفحاته ماذا تعنيه كلمة لوحة، وماذا تتضمنه هذه التسمية من سحر لا يقاوم.

كان الكتاب مطبوعا باللون الأسود، إذ أن الطباعة الملونة لم تكن معروفة فى ذلك الحين. ومع ذلك سمحت لخيالى أن يتصور هذه اللوحات بألوانها الطبيعية وأنا أعلم علم اليقين بعد ذلك عن الواقع....

وهكذا انفتحت مواهبنا كالزهور البرية، مكتفية ببضع قطرات تقاوم بها جفاف الحرمان.. وكان جيلنا سعيدا بذلك، فقد كنا مثل الأطفال، الحديثى الولادة الذين حرموا من لبن أمهاتهم واكتفوا بما يقدم لهم من البان معلّبة أو غذاء صناعى يواجهون به الحياة، عملا بالمثل القائل من لم يصب لحماً فليصب مرقاً..



قفزت إلى ذاكرتى تلك، الأيام العجاف وأنا أتصفح المجلد الضخم الذى تفضل مؤلفه الدكتور «ثروت عكاشة» بإهدائه لى كما عودنى دائما. كان هذا المجلد أحد الحلقات المكملة «لسلسلة العين تسمع

والأذن ترى» ولا يمكننى أن أصف عنف «الشهقة» التى داهمتنى وأنا أتصفح هدية العام الجديد.. شهقة انبهار - أسلمتنى إلى ما يشبه الذهول. فقد كان الإيقاع الهادئ الذى يصاحب السلسلة وهى تنمو نمواً هادئا حلقة بعد أخرى، من نوع «الكريشندو» الذى يتدرج فى عنفوانه وهو يقترب من ذروته.. ولكنه فى هذا المؤلف يمثل نقرة هادرة تبدو من هولها كأنها نبرة الختام التى يختم بها المؤلف سمفونيته.

إنها إحدى سمات العالم الكبير «ثروت عكاشة» فارس المفاجآت الذى يعدو بلا توقف، ويهرول دون إبطاء، وراء الكمال الذى يُسدله على جميع إنجازاته التى هى فى رأى الجميع نتاج مؤسسة ضخمة وليست من عمل فرد واحد... فقد قرر الرجل العظيم عندما ترك وراءه وزارة الثقافة أن يكوّن بمفرده وزارة «الرجل الواحد» بكل ما يتبع ذلك من أعباء ومسئوليات لا حد لها.. وأن يمسك قيثارته بكلتا يديه يعزف عليها منفردا تارة، وتارة أخرى يُمسك بعصا القيادة يدير بها المقاطع اللحنية بين العازفين ببراعة منقطعة النظير.



إن هذا المشروع الموسوعى الذى بدأه المايسترو الكبير فى ظروف نعلم مدى قصورها عن تحقيق مثل هذا الحلم الثقافى العملاق قد يصيب بالإحباط أى مغامر يفكر فى أن يلقى بنفسه فى دوامته، وذلك لبعد واقعنا عن مصادر المعرفة الوثائقية، مكتبية كانت أو متحفية، وخلوّ الساحة من الناشر الفدائى الذى يتحمل مصاعبه، وقلة الإمكانات المادية والتقنية التى تنجز مثل هذا المشروع الضخم فى مستواه الرفيع....

ولكن الإرادة تصنع المعجزات، وصدرت الموسوعة رغم كل ذلك لترصّع المكتبة العربية بأرفع الأوسمة فى فن الكتاب شكلا ومضموناً.



إن معرفتى الوثيقة للمبدع الكبير «ثروت عكاشة» تجعلنى أشفق عليه أحياناً من مغامراته التى يُصر على أن يثرى بها واقعنا الثقافى، وذلك بما تتسم به شخصيته من مثاليات يندر أن تجتمع فى شخص واحد.. من أمانة علمية تبلغ درجة الوسواس، وانضباط عسكرى بالغ الصرامة، وتحليل معملى بالغ الدقة، وإرادة فولاذية تتحدى جميع الصعاب، وحب غامر يجعل الأسلوب الأدبى ضربا من ضروب الغزل...

ففى محاولة منه لصقل اللغة والارتقاء بالكلمة العربية إلى أعلى مدارجها نراه يبتدع أو يستخدم بعض المصطلحات غير المتداولة، فيستعمل كلمة «محرف» بدلا من كلمة «مشغل».. وكلمة «طبيعة قمراء» بدلا من «طبيعة مقمرة»، وكلمة «خطوط متأوّدة» بدلا من «خطوط متثنّية»، وكلمة «مرقاش» بدلا من كلمة «فرشاة» ...

كما أنه يستعير اللغة القرآنية فى وصف المواقف المأسوية ليعبر عن هولها فيقول وهو يصف إحدى لوحات «ميكلانجلو» التى يصور فيها يوم الحساب «يَصلَى ناراً حامية، يُسمع لها شهيق وهى تفور، بلا حميم يشفع له، وليس له طعام إلا من ضريع ومن غسلين»...



إن المؤلف يختار بدقة نجوم صناع الحضارة الذين أضاءوا أسماء الإنسانية بأسمى القيم وأرفع المُثل، مبدلين بالصقل والتهذيب طبيعة الإنسان المتدنّية عن طريق إبداعاتهم ورفعها إلى آفاق الكمال الإنسانى درجات.. وهكذا تتجاور صفحات الكتاب لتؤلف فى مجموعها سماء ممتدة تتألق فى رحابها هذه الأسماء الخالدة:

مزاتشيو .. فرا أنجيليكو .. أو تشللو .. فيليبوليبى .. جونزولى .. جرلاندايو .. ليوناردو.. بوتتشللى.. ميكلانجلو.. بييروديللافرانشسكا.. ورافاييللو.. وغيرهم...

ويؤكد المؤلف جانبا هاما من شمولية المعرفة لدى فنانى تلك المرحلة التى كانت عصر نهضة شاملة فى جميع روافد الحياة، فيبين لنا أن فنانى ذلك الزمان لم يكونوا دعاة جمال مظهرى فحسب، وإنما كان لهم دور بارز فى العلوم والرياضيات والفلسفة، مؤكدين بذلك أن وحدة المعرفة هى الأسلوب الأمثل للتكامل الإنسانى الذى يُثرى المحصلة المعرفية ويوسّع دائرتها.. ويضرب بذلك مثلا بأحد نجوم عصر النهضة، وهو الفنان الشامل «ليوناردو دافنشى» الذى كان يجمع بين الفن والعلم والدين والفلسفة فى محاولة لدحض فكرة استقلالية العلم التى فجرتها العصور الوسطى.. ولقد امتلأت مذكرات هذا الفنان والمفكر العبقرى بدراسات غاية فى الأهمية فى علم التشريح، والجيولوجيا، وعلم المنظور.. ولعل من أهم دراساته تلك الرسوم التخطيطية التى توّضح وظائف جناح الطائر التى تمكنه من التحليق فى الفضاء.. ولاشك أن هذه الرسوم هى التى مهدت لاختراع الطائرة التى أصبحت وسيلة شائعة للتنقل بين أطراف الأرض فى العصر الحديث.

ويُفرد المؤلف مساحة كبيرة من الكتابة لتحليل لوحة «الموناليزا» التى أصبحت أشهر لوحة شخصية فى التاريخ.. ويكشف عن القيم الفنية والتشكيلية التى انصرف عنها بعض النقاد وعامة الناس، وأوغلوا فى وصف ملامحها الناعمة، وابتسامتها الساحرة، ونظراتها الحالمة، وغير ذلك من هامشيات، ولكن المؤلف يكشف عن مزايا تشكيلية وتقنية أخرى يضيفها إلى المفاهيم الدارجة فيتضاعف استمتاع المتذوق بهذه اللوحة الأسطورية النادرة.



ويبلغ الكتاب ذروته فى الجزء الذى يضم سيرة وأعمال عبقرى العباقرة «ميكلانجلو» الذى لم يجد الزمان بمثله مصورا ولا نحاتا ولا مهندسا ولا شاعرا.. فقد كان يذهب إلى جبال «كارارا» ويشاهد الكتل، الرخامية وهى ترتفع شامخة كأنها تناطح السحاب.. ويغوص فى أعماقها ويعريها مما تراكم فوقها وحولها من طبقات الرخام، فيرى بداخلها تماثيل كاملة تختبئ وراء القشرة، وما عليه إلا أن يعريها من هذه القشور السطحية حتى تخرج إلى الوجود آيات تنضم إلى نظائرها فى منظومته النحتية الفريدة...

لقد أجمع المؤرخون والنقاد على أن هذا الفنان هو الوريث الشرعى لكلاسيكيات الإغريق والرومان، وأنه تفوّق عليهم بتلك الحيوية الحركية والشموخ البطولى اللذين كان يبثهما فى تماثيله، وكان يدرك ذلك بفطرته، حتى أنه عندما وضع اللمسات الأخيرة فى تمثال «موسى» القابع فى كنيسة القديس بطرس فى «فينكولى» قال له بلهجة واثقة آمرة «لماذا لا تنهض وتتحرك يا موسى»؟؟ كان الإنسان لدى «ميكلانجلو» تحفة الخالق الذى نفخ فيه من روحه، لهذا جعله محور إبداعاته وبؤرة الصدارة التى تنبثق منها تماثيله ولوحاته بلا استثناء، وكان من فرط ولعه بالإنسان العارى يبالغ فى التغنى بمفاتن جسده، ويفرط فى إظهار قوته البدنية عن طريق عضلاته الناتئة فيبدو كأنه أحد أبطال الإغريق، أو إله من آلهة الأولمب.. وأحيانا تنعكس مظاهر القوة البدنية على نسائه العاريات أيضا فيبدون كأنهن انصاف رجال... ولم يكن الاسترجال يزعجه لأن مثاليته ترفض الضعف والرخاوة حتى فى المرأة أرق المخلوقات جميعا.!!!

استطاع «ميكلانجلو» أن يتربع فوق عرش الفن كأحسن نحات ومصور فى جميع العصور، تشهد بذلك المساحات العملاقة التى تزين سقف وحوائط مُصلّى «سستينا»، فقد كان يتحدى بها نفسه وأقرانه، ويسابق الزمن، ويعمل المستحيل لإنجاز هذا المشروع الغير مسبوق، مستلقيا على ظهره ليل نهار... تتساقط الأصباغ على وجهه وعينيه حتى تكاد تفقده بصره، دون أن يثنيه ذلك عن إتمام هذا المشروع التاريخى الفريد الذى استغرق أربع سنوات من عمره تساوى أربعة قرون من عمر الزمن..

ولا يتجاهل «ميكلانجلو» النظريات الفلسفية اليونانية التى كانت سائدة فى زمانه، فيستعير النظرية الهندسية الأفلاطونية، التى تقول أن الدائرة والمربع والمثلث هى الركائز الكونية الأساسية التى تحمل فوق أضلاعها هذا الكون البديع... وكان يطبّق هذه النظرية على تكويناته التى تغطى سقف المصلّى فى تناسق وتناغم رائع، فيبدو هذا النسق الهندسى فى أروع وأحلى صوره التى تصيب من يراه بالنشوة والراحة.

ولكى يبرز المؤلف جمال وروعة هذه اللوحات فقد أفرد لها صفحات بانورامية ملونة، عبارة عن مطويات تقترب من المتر طولا لكى تمكن عين الرائى من أن تضم هذه المنظومة كاملة فى مواقعها من السقف الهائل... وهذا سبق لم يحدث فى أى مطبوع فنى عربى قبل ذلك.. ثم يفرد صفحات أخرى كاملة يركز فيها على تفاصيل اللوحات التى تؤكد أنه ليس فى الإمكان أبدع مما حققه هذا الفنان عندما يترجم الخيال الذهنى إلى واقع مرئى يفوق ما يشاهد فى الطبيعة جمالا وجلالا حتى يمكن القول بأن هذا الإنجاز عملٌ ملَهم من وحى السماء، وليس عملاً من صنع البشر..

هذا ويشير المؤلف إلى أعظم وأخطر حدث تكنولوجي فى أواخر هذا القرن، وهو قرار المسئولين الإيطاليين أن يتولى كبار المتخصصين ترميم هذا العمل الملحمى الكبير.. ورغم حساسية هذا العمل الخطير فقد أعادت الخبرة إلى هذه الرائعة بهاءها ورونقها. وقد استغرق هذا العمل سنوات طويلة تجدد شباب السقف والجدران، وزالت عنها تجاعيد السنين وبصمات الزمن.!!!

ما فرطنا فى الكتاب من شىء

هكذا يصف الحق سبحانه وتعالى قرآنه الكريم باعتباره كتابًا جامعًا شاملاً يجمع بين دفتيه أسرار الكون ماضيه وحاضره ومستقبله...

ولا نجد فى استعارة هذا الجزء من الآية الكريمة أى حرج عند وصف مآثر هذا الكتاب الموسوعى الذى نتحدث عنه، والذى صاغه مؤلفه بعرقه ودمه بحكمة بالغة دون إفراط ولا تفريط.

إنه رحلة مثيرة وممتعة فى بحور المعرفة، ترسو فيها العين والعقل فى جزر تتجاور كأنها جنان وارفة فيها مالا رأت عين ولا سمعت أذن، حيث يتناسج المظهر والجوهر لتحقيق هذا العمل الشمولى الذى يغذى العقل والنفس معا..

ولعل أهم ما يميز هذا المؤلف كمرجع تاريخى وفنى بالدرجة الأولى هو الاهتمام بإخراج اللوحات الداخلية التى تبدو من شدة دقتها كأنها جولات داخل أماكن حقيقية وليست جولات وهمية بين ضفتى كتاب مطبوع.

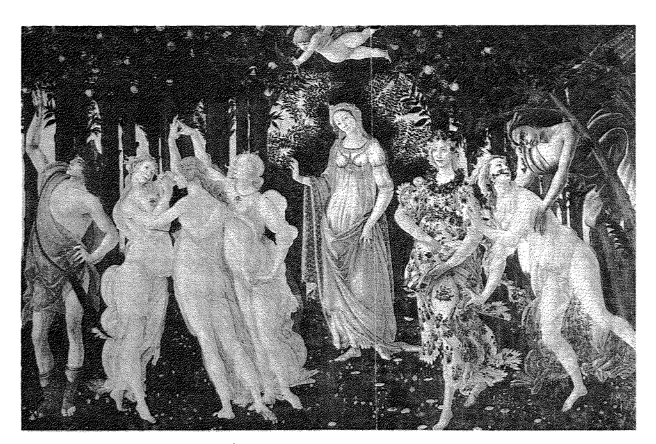


هناك ملحوظة هامة يجب أن نختتم بها هذه النبذة، وهى أنه لولا تضافر بعض المثقفين القادرين فى الشرق العربى، ولولا تكاتف بعض البنوك والمؤسسات التى تؤمن أن الرخاء المادى لا ينفصل عن الرخاء الثقافى، لما برزت هذه التحفة التى تمثل وساماً على صدورهم جميعاً...

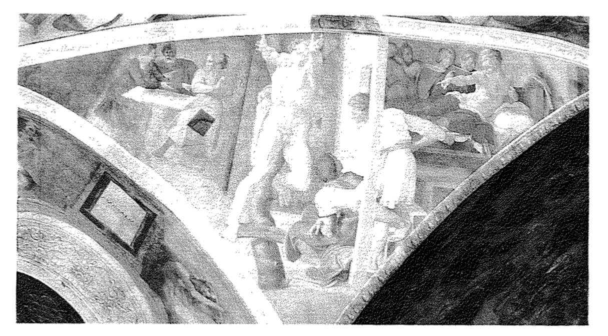
حقيقة أخرى أقولها بصدق، وهى أن الوعى المعرفى المتكامل، هو الوحيد الذى يجعل العين تسمع، ويجعل الأذن ترى متجاوزين بذلك وظائفهما الخلقية... وهذا هو ما يستطيع أن يحقق أمثال هذا الإنجاز العظيم، وهذه دعوة لمن يرى ويسمع..

ثروت عكاشة • حسين بيكار

العين تسمع والأذن ترى



بوتتشيلى . الربيع



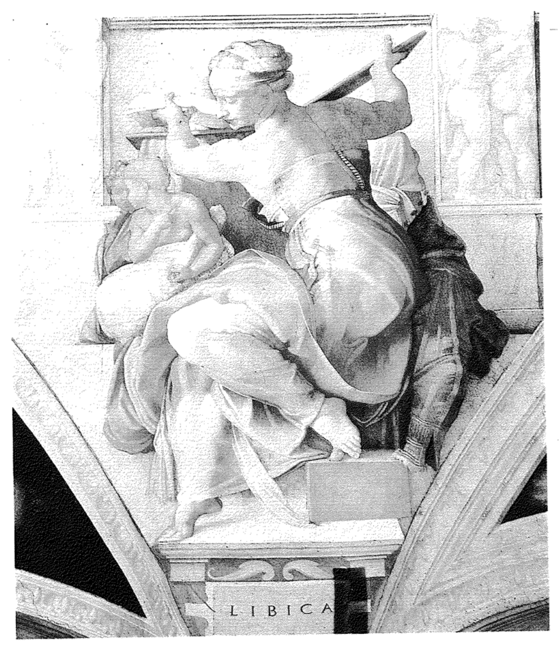
مقرنصة : قصة عقاب هامان



مقرنصة: قصة الحية النحاسية



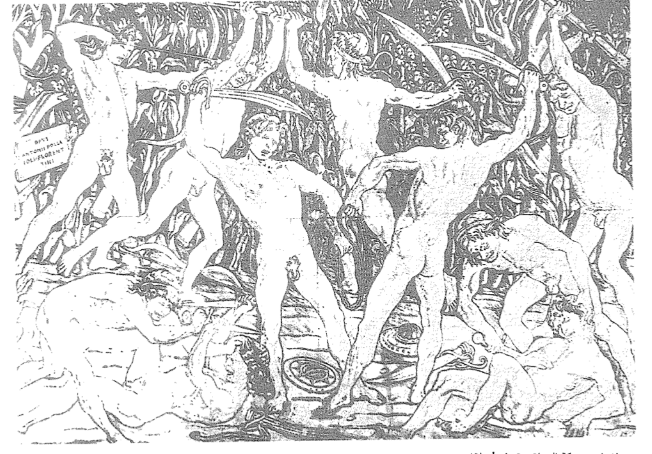
ميكلانجلو. يوم الحساب. تفصيل. الملائكة ينفخون فى الصور يوم الغاشية، حاملين كتاب الحسنات وكتاب السيئات لحساب البشر.



العرافة الليبية.



رافائيل: أنجلو دوني. فلورنسا.



بولايولو: معركة العراة. متحف أوفتزى.



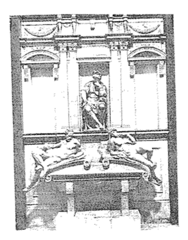
رافائيل: جالايطا



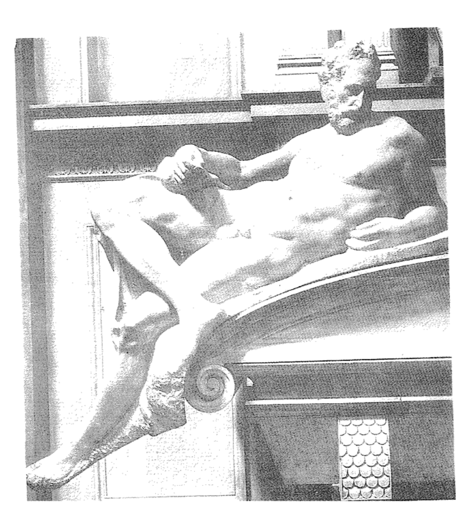
ميلونزو دافورلي. زخارف قبوة مذبح الرسل المقدسين. قصر الفاتيكان. ـ ملاك يقرع الطبل



ميلونزو دافورلى. زخارف قبوة مذبح الرسل المقدسين. قصر الفاتيكان. ـ ملاك يعزف على العود.



ميكلانجلو. مصلى مدينشى.
ضريح لورنزد ١٥٢٠ - ١٥٣٤ فلورنسا



ميكلانجلو. ضريح لورنزو. الغروب



برونليسكي: فداء إسحاق (إبراهيم يقدم ابنه اسحاق ذبيحة) المتحف القومي. بفلورنسا:

محمد عبد السلام العمرى



تشرق الشمس فيشهر سيفه، يتنصت إلى التنفس الخامد للدجاج الهاجع ويخوض فى جداول الروث والبول المتخمر، يعمل تقتيلا فى كل من يصادفه فى حديقة فيللته من حيوانات وطيور مستأنسة ، بدا أن وهج الصحراء يتمدد فى عروقه والآبار الجافة تتشقق فى أخاديد قلبه، أضحى جسده كإناء ملىء بالدم.ينهض من حين إلى حين ليتفقد رءوس الدجاج المعروضة على الحبال ثم يعود فيستلقى فى حديقته متثائباً، متمطيا، ثقيلا، أعمش العينين، طيب المزاج، أشبه بكلب مشعر، هرم من كلاب الرعاة.

يتميز السياف ببناء جسدى قوى، ووقار وشارب كثيف أسود يتآلف فى هارمونية مع لون سواد بشرته، وقد أضفت عليه هذه الوظيفة فى أوقات تشبعه برؤية الدماء طابع الهدوء مع الناس جميعا، وأبنائه الذين بلا عدد خصيصا، حيث كان حريصاً على صداقتهم، ولم يضبط نفسه متلبساً بضرب أحدهم يوماً ما، يبدو مبتسما على الدوام، ابتسامة الناس الذين صفت أمزجتهم، وامتلأت معداتهم بطيب الطعام.

كان تاريخ خدماته الجليلة التى قدمها للمسئولين جواز مروره إلى حياة رغدة مطمئن وغير قلق على مستقبل أيامه وعلى أولاده، يجد فى عمله كقصاص لذة وزهداً، ومهما يكن من أمر فقد كان خبيرا، سريعا إلى أقصى حدود الخبرة والسرعة،إلا أنه على مدى الأيام تعرض لحالات قلق شديد خاصة فى الأيام التى لا يرى فيها الدماء، فاستعان بمزارع طيوره الخاصة فى حديقة فيللته وحيواناته.

وكان يبدو أحيانا خائفاً ووجلا، غير مستقر، ولم تنتبه هذه الحالة قبل ذلك، فهو على مدى عمر وظيفته المديد كان واثقا وقوياً، لذا لازمه ضابطان شاهران مسدسيهما اثناء تنفيذ مهمته، يخاف أن يصيب المحكوم عليه بجروح أثناء التنفيذ لا يريد تعذيبه، وهم يتوقعون هياجه كسابق زملائه.

فى صباح يوم القتل يطالب عائلته بالدعاء له، والتوفيق فى مهمته، أكد عليهم ذلك مراراً خاصة فى المهمات التى يقوم فيها بإعدام أحد أصدقائه أو أحد اقاربه، وعندما يطالبونه بالشفقة والرحمة كان يقول هذه المسائل تركتها للقاضى.

فى صباح يوم قص رقبة على ابن التاسعة عشرة عاودته المخاوف القديمة نفسها ، وعادت تستيقظ بداخله، حاول عبثا أن يحرر عقله منها، لكن كان قلبه مليئاً بالأشباح، رغم أنه يحاول التحرر بإراقة مزيد من دماء القتلى والدجاج، تجتاحه أحلامه العدمية والمؤذية،فيكبح جماح عنفها، ويقمعها ويهجع، يكثر من صلاته لدرء الرزايا، والانهيارات وقتل الخوف وأنواع المصائب الأخرى، يجلس بعد أن حاول النوم بلا جدوى، يحس بالحرارة والشهوة تسريان فى عروقه، بدا له البيت كله يهتز ويرتعش، آيل للسقوط بطوابقه المختلفة على أولاده ونسائه، وعلى غناه الأسطورى الذى يجيئه كهدايا على خدماته، منزل ملىء بالأوهام الضبابية ومن أحزان توارت خلف جدران متآكلة، فى بيت لم تعد له أبواب أو نوافذ، وإنما تحولت كل الفتحات فيه إلى فجوات مستباحة، تتسلل منه الروائح الدافئة عبر شقوقه، ولقد قام بمحاولات عديدة لتغيير لون دهانه الخارجى، وترميم بعض شقوقه إلى أن يتم الانتهاء من تنفيذ فيللته الجديدة.

يتذكر بيت أسرته كمزيج من الأحواش المتداخلة من مدرسة ومنزل، وكل هؤلاء الناس الذين يصرخ بعضهم دائما، وكميات من الغسيل المعلقة على الحبال، أو المنشورة فوق الحجارة البيضاء، والرائحة الحمضية لهذه الحجارة، تتداخل مع رائحة المرحاض، وركن التبول المعزول، وأكوام من الأطباق الخزفية والنحاسية فوق ترابيزة الغسيل فى منتصف الحوش، والأطفال يجرون هنا وهناك، وعمليات طهو الطعام التى لا تنتهى وروائح السمن النباتى ذات الرائحة التى تعافها النفس.

كان السياف يتردد بكثرة على مكتب عمرو الشرنوبى، أنس فى المعمارى صديقًا يستطيع أن يبوح له بأخبار لم يكن فى السابق يقدر على البوح بأقل منها أهمية، حيث لا يستطيع المعمارى ولا يقدر على التحدث بها، فالسياف يستطيع إيذاء الجميع، خاصة الأجانب منهم، يستطيع ترحيلهم فى أى وقت.

أسر له ذات ليلة وهو يتابع تطور تصميم فيللته أنه يحتفظ بأربع نساء دائما كزوجات له، ولم يكن هذا سراً وأن الزوجة التى يطلقها لا يقدر أحد على التقدم للزواج منها، وأن الزوجات الثلاث الأخريات هن دائما اللاتى يخترن له الزوجة الرابعة.

يخفن منه ويرهبن جانبه، وكلما مرت الأوقات ازداد ثقلا على أنفسهن، يخشين عنفه، ووصفه بالقاتل، وكلما بلغ أحد الأولاد سن المعرفة وأحاط علما بوظيفة أبيه لم يخجل من إحساسه وأظهر له بأنه قاتل، يعرفون أن نبت أجسادهم وتكوينها نتيجة مباشرة لمكافآته التى يتلقاها من عمله.

وفى الآونة الاخرة لاحظوا ازدياد شرهه للقتل والأكل، وكان يأتى من الأفعال ما يطيل عمر الدم إلى ماشاء الله وبدا أنه لن يتوقف عن القتل حتى يقتل نفسه، حكت الزوجات لبعضهن فى أمسيات صيفهن الساخن أعلى سطح المنزل على ضوء القمر عن عدم قدرته كسابق عهده، لم يخجلن، لكن آخر زوجاته خاب ظنها، كانت صغيرة تأمل فيه ما سمعت، وتعشمت الكثير، تكلمت بصوت عال بعد أن فشلت محاولاته المتعددة معها، رغم الحبوب المنشطة التى يتناولها، ذات ليلة قالت: ابتعد عنى ستقتلنى بوزنك الذى بلا فائدة، دارت على النسوة وأخبرتهن.

لاحظن عليه زيادة عنفه ودمويته وشرهه، برز كرشه كثيراً، أصبح كالكابولى، يستطيع أن يحمل عليه كرتونة من الأرز أو البطاطس التى يحبها، بانت عدوانيته، ظهرت له أبعاد أخرى لم تكن واضحة، وكثرسهره وتناول خمرته.

يخفن على الناس المتواجدين حوله أثناء مزاولة عمله، لم تتردد الزوجة الصغيرة فى الاتصال بجهات الأمن المسئولة وتحذيرها، وكانوا يعرفون.

كان آخر عهد الناس به عندما شاهدوه فى قصر الأفراح، حاملا مخلاة لها خُرجان متوازيان ومتساويان، مملوءان برءوس الدجاج، يتدليان من كتفيه، فقد ذهب إلى فيللته فور قص رقبة على، كان جسده مليئاً بالسيوف والجروح والدماء والبهارات، تحركه آلة من القلق جهنمية، تقبض عقله، وتخلخل أعصابه، ونسيج جسده وتقوضه، واجتاح حديقة طيوره وحيواناته، وملأ مخلاته، تخضبت يداه بالدماء التى ملأت ملابسه، وعند محاولته الخروج كان هادئاً، فأقنعوه بتغيير ملابسه، والاستعداد للذهاب لقصر الأفراح مساء هذا اليوم، ومن الدعوة التى تلقاها، فور أن رأوه بهذا الشكل، قبضوا عليه وذهبوا به إلى المنزل.

وفى اليوم التالى أقام صلاة خاصة به، جذب ابنا من أبنائه الصغار، أوثق يديه وقدميه ووضعه فى حديقة منزله، وتهيأ لقتله، فقد هيئ له أن عجزه الجنسى اللاحق قد بدا منذ مدة طويلة، اتصلت النسوة بالأجهزة المختصة، والتى

كانت مشغولة بمصيبة قصر الأفراح، والكارثة التى حلت بالبلاد كلها، تكاتفوا عليه وأعطوه كمية ضخمة من المخدر، وقد وضح فى النهاية أنه قد جن جنونه، وأصبح له عالمه الخاص من الهذيان والهلاوس، وقبل انتهاء مخدرهم بمدة كافية كرروا محاولاتهم ثانية، خوفا من أن يقيم القتل على الجميع،أودعوه مستشفى الأمراض النفسية، حاول مديرها التخلص من عبء وجوده والمسئولية التى ألقيت على كاهله فاجرى اتصالات عدة.

تركوه فى المستشفى معزولا داخل زنزانته الخرسانية المسلحة، بها فتحات صغيرة، كلما استيقظ من نومه ومن خدره أعطوه مزيداً من المخدر، قرروا ان يعالجوه بالنوم أو يتخلصوا منه بالسجن، لأنها الوسيلة الوحيدة، حيث لم تكن لديهم الجراة على قتله بطريقة أخرى، إضافة إلى انهم إذا ضمنوا عدم إفاقته، فلن يتكلم ابداً.

ورغم أن مدير المستشفى كانت له سطوة وقدرة على التنفيذ لما له من علاقات قوية ومتشعبة بمسئولين كبار وحكام استمدها من قوة موقعه الضاربة إلا أن هذه هى المرة الأولى التى يطلب فيها مدير المستشفى هذا طلباً، ولا يلبى له.

به مس من مرضاه، عنيد لا يرضخ، نبه الوزير إلى انه سيصعد الأمر، قال الوزير إنك لا تفتقد الذكاء، إنهم لا يودون أن يخرج هذا السياف من هذه المستشفى، وأن يبقى هكذا نائما إلى الأبد، ثم واصل: انصحك بعدم تكرار هذا الطلب.

لقدرته على تجميع الأحداث وقراءتها وتحليلها واستخلاص نتائجها، علم مدير المستشفى أنهم يأملون فيه خيراً كثيراً، وذلك بعدم إعطاء السياف فرصة واحدة للنطق بما يعرف، وفى إحدى الليالى التى سافر فيها مدير المستشفى إلى مؤتمر طبى زلزلت المستشفى زلزالا كاد يقوضها إثر يقظة السياف غير المتوقعة، بدا داخل زنزانته كانه الإله ثور، إله الرعد والبرق، رج الزنزانة رجاً، وارجف الجميع خيفة بما فيهم المرضى.

عندما ضرب برأسه حوائط الزنزانة المسلحة تخلخل أساسها، وعندما عوى فجر كل زجاجات الجولوكوز والأنسولين وزجاجات الأدوية، تطايرت السرنجات الصغيرة فى الهواء، لم يستطع احد الدخول إليه، جاء الأطباء جميعاً بناء على نداء مركزى عاجل، اقروا الخطة التى وضعوها سراً لمعالجة مثل هذه الحالات.

جاءوا بانبوبة ضخمة مليئة بغاز ثانى اكسيد الكربون، أدخلوا خرطومها فى إحدى فتحات الزنزانة، فتحوها بقوة، وعندما فرغت محتوياتها لم تؤثر كثيراً، لاحظوا أنه مازال قوياً، وصراخه وعواؤه عاليان، كرروا فتح أنابيب ثانى اكسيد الكربون الواحدة تلو الأخرى إلى أن خمد ونام.

دخلوا عليه جماعة وخوفاً من أن يكون قد دبر لهم مكيدة أخذوا أنبوبة أخرى، وضعوها على أنفه، وأعطوه المهدئات من جميع الأماكن التى سمحت به طريقة تمدده امامهم، عندما تأكدوا انه أصبح خدراً وهادئاً نظفوا الزنزانة، اغلقوها

ووضعوا عليه حراسة طبية بصفة مستمرة لاحظوا هدوءه بعد فترة، وأن السلام يغمره، لم يعد ثمة شيء يتحرك داخله، إلا ذاكرته التي مازال يحتفظ فيها بكثير من الأسرار.

اطمأنوا إلى أنه سيقضي نحبه ذات يوم من الأيام القريبة، وبذلك سيتفادون شرهه، وتنتهي فترة ابتزازه، كانوا بفكرهم البدوي وخيالهم الصحراوي في غير عجلة من قتله، حيث سيأتي يوم موته، ليس بمقدورهم أن يحددوه إلا من خلال الرائحة النتنة المنبعثة حتماً من جثته، والتي لن يضاهيها رائحة قتلاه جميعاً، بما فيهم رائحة مخزن دجاجه وطيوره وحيواناته الزنخة، وراحوا يشمون رائحة القروح وقد أصابها التعفن، وبدا أن كل شموس الصحراء لن تطهر هذه الرائحة، وفيما بعد تساقط جلده قطعاً صغيرة، لا تترك خلفها إلا قروحاً مليئة بالصديد.

رفض تناول طعام المستشفى فجاء طعامه الدموي، ذهل العاملون في المستشفى عندما جاء طعام يومه الأول، فقد لاحظوا على مدى الأيام أهمية أن يكون هناك قدر ضخم مليء بالكبدة التي تسيل الدماء منها، ويتناولها يوميا أثناء غدائه، هكذا طازجة ، بدمائها، بلا أملاح، أو ليمون، كما يتناول أطعمة أخرى كثيرة، لكن دموية كبدته كانت لافتة للنظر بشكل واضح، يحرص على مشاهدة الدماء المترسبة في قاع القدر، ويحرص أيضا على عصر هذه الأكباد حتى يرى ازدياد دمويتها التي يشربها بعد الانتهاء من طعامه.

بدأ يتآلف مع سجنه، وأضحى بديعاً، وأن اعتكافه وهدوءه انساهم توترهم وقلقهم، ولاحظوا بعد فترة أن مصمم الزنزانة قد ترك في سقفها فتحة جانبية تتسلل منها السحب السوداء الهائجة، القادمة مع ضبابية الحر الشفافة، غير مبالية بالتعفن المتواصل، وغير مبالية برائحة العرق والزنخ الذي يلمع في الحر القاتل، كما تتسلل منها الإضاءة وشمس تلك البلاد في أيام الصيف، وأنها كما يعرفون كالمهل تشوي الوجوه والرءوس.

بمجرد دخوله الزنزانة تخلص من كل ما يذكره بالحياة خارجها، تخلص من عقاله وغترته، ومن جلبابه الأبيض، وأراد أن يبقى هكذا، إلا إنه كلما تخلص منها يجد نفسه بعد فترة تغيبيه المتصلة لابسا إياها، يحاولون ستره، لأنه بدون وعي منه وفي الفترة بين حقنة تخدير وأخرى كانت أعضاؤه تسبب قلقاً وارتباكاً للممرضات اللاتي يتناوبن على إعطائه العلاج، إذ تعثرت الممرضة عدة مرات تحت تأثير خجلها، ولم تستطع الرجوع إلى حالتها الطبيعية بعد ذلك أبداً، وقد عثروا عليها عدة مرات في زنزانة السياف في الوقت الذي تأمل أن تراه طبيعيا، في الوقت الذي يسبق مواصلة علاجه تأتيه خواطر وتشوشات وهلوسة، وسمعوا له صوت لهاث عال يشبه أصوات الحيوانات المقيدة في حر لافح، وبدا أن الدم الذي يراه في يقظته يندفع إلى جلبابه الأبيض، فيحاول خلعه صارخاً، وكان أنينه وهذيانه محور حديث كل العاملين بالمستشفى، وانتقلت الأحاديث تلقائياً إلى الأماكن الخاصة، والمغلقة، فجاء رجال كثيرون ليروه.

تحسرت النساء على وجوده داخل الزانزانة، فكروا فى طريقة لتهريبه وخروجه، وإذ لم يكن قادرات على ذلك فلابد أن يجد الطب علاجا له، وبدا قاسماً مشتركاً فى الحديث بين الجميع، أثناء ذلك ينام السياف مخدرا، أضاف إلى صرخاته فى إحدى المرات قرقرة دجاجة، ثم أخذ يكاكى، ويؤذن بأصوات الديكة فى الفجر، وصاحبته تلك الحالة طويلا، وقد أتاهم أثناء هدأة الليل صرخة تفوق صرخاته جميعاً، أقلقت ورجت الحوائط السميكة للعنابر المتراصة، وأيقظت فى المرضى الجنون الناشئ عن خدر الليل، وهضم الأطعمة الكثيرة.

وجدوه تحت الإضاءة الخافتة ممزق الملابس، مثانته منتفخة، وعضوه منتصب، وتذكر الطبيب أنه لم يتبول منذ مدة، حيث طلب نتيجة بوله، يأتيه كل صباح، أحضرت الممرضة قسطرة، وضعتها فى الفتحة بناء على تعليمات وتوجيهات الطبيب، لاحظ أن الممرضة تعامله فى رقة بالغة وحنان غير أبهة للطبيب أو الممرض الذى دفعها بعيداً، حزنت حزناً شديداً، وانكسر خاطرها وبكت، وأحضرت قسطرة أطول، ثم أطول، ثم اندفعت من بربخه مياه دموية طالت السقف، وأحدثت علامات بيضاء وحمراء، وتوالى تدفقها مدة طالت ثم هدأ التدفق رويداً رويداً إلى أن سرسب ثم هدأ ثم ارتخى.

كان أثناء نومه فى إحدى الليالى جالساً على سريره ومقرفصاً، وواضعاً رأسه بين ساقيه، وأن عينيه تغلقان وتفتحان تلقائيا، راح يعدو داخل زنزانته، أضحى نومه خفيفاً، يلتقط أشياء من أرضية الغرفة بفمه ومخالبه، يتبول ويتبرز فى الأركان، ينظر إلى الناس بلا وعى وبلا تركيز، يصعد إلى السماء فى إحدى نوبات جنونه، حتى لا يهدر أحد حقه فى الحزن، وكان لونه الأسود مخيفا، تركزت قطرانيته فى جبهته وخديه.

طافت بالزنزانة أرواح القتلى، تدخل إليه من الفتحات العلوية، ومن بين فتحات حديد أبوابها، ومن أسفل عقب الباب، ومن فتحة السقف كأنما أشرقت أرواح القتلى أيضا فى بهجة وتهلل، شأن من استيقظ على شعور مفاجئ، لقد هبطوا من الهواء، جاءوا وصعدوا، أثاروا أعاصير وعواصف رعدية، اجتاحوا كل شىء، تركز صراخه فى غلق تلك الفتحات، طلب إحضار كثير من الماء لتلك الأرواح العطشى التى تريد أن تروى ظمأها، يسمع لهاثها، يرى ألسنتها الطويلة اللاهثة والمشققة عبر كل الفتحات التى يريد غلقها، تداخلت عليه الأوقات حينئذ، لم يتذكر منها شيئا، ولم يع ما هو فيه، ولم يعرف أحد كم من الزمن قضاه فى المستشفى، لأن أوقات بقائه طالت، وأن الأيام القادمة مثل الأيام التى تمضى خلفه، يحفر سطح الأرض بقدميه العاريتين المتصلبتين، والتى كان يرفع إحداها عالياً فى بعض الأحيان، ويحفر بالثانية أحيانا أخرى، وكان الغضب العاصف يتملكه عندما يحفر بالقدمين، ويلتقط حبوبا تخيلها.

وحدث أن انكب على وجهه فتخيلوا أنه فى نزع الموت الأخير، حين كانت تضلله رائحة زناخة دجاجه المقتول، وروائحه المختلفه التى تقبض لها القلوب، وتقعى السيقان بمجرد اختراقها لحواس أصحابها.

وهيئ إليه فى أحيان أخرى طوفانات من الدماء تقتحم زنزانته من أسفل الباب ومن أعلاه ومن الجوانب، وأن الدماء تشخر وتندفع رغاويها الحمراء المتكاثفة حارة ودافقة، ثم يجدها تتخثر وتنكمش وتتكور ناشفة.

المرضة التى أصيبت لم ترجع لحالتها الأولى ولم تستطع أن تقاوم رغبتها ذهبت إليه فى فجر أحد الأيام فرات ما جعلها تصرخ صرخة قوية، جاء اثرها مدير المستشفى المنتظر بالقرب من الزنزانة، تم إنهاء عقدها وترحيلها.

زوجاته لم يستطعن مقاومة رغباتهن فى مشاهدته، فجئن بعيون لديها القدرة على البكاء حتى آخر الدهر، أحسوا أن تجميع روائح أمونيا البول المختلط بإفرازات رائحة برازه النتنة علامة على التفسخ العضوى للجسد، الذى ظهرت عليه بقع كثيرة بيضاء وزرقاء ومنتفخة ، وانبثاق قطرات دماء قليلة فى بعض الأحيان.

بعد كل زيارة يكلن لبعضهن السباب خاصة فى مراحل مرضه الأولى، ثم تطور الأمر إلى عراك وصراخ وضرب لاينتهى أبدا، ثم انفراد إحداهن بأخرى فى غرفة مغلقة لا يهدأ فيها عراكهن ولهاثهن، ثم يرسلن أنينهن وغناءهن، ويمضين وقتاً طيباً بعد كل موقعة.

وقد لاحظ الطبيب أن السياف تهدأ ثورته بعد كل زيارة، وقبل الزيارات تلك رأوه يدير وجهه ويمسحه فى مرتبته التى بدت مخلخلة، ومفتتة، ووجدوه فى أوقات أخرى يتشمم برازه، ثم تعددت مشاهد رؤيته، فسمعوه يعوى، ويتقوص، ويقذف نفسه.

كانوا قد ضمنوا برؤيته هكذا صمته الأبدى، وضمن زائره لنفسه مستقبلا كبيراً، إذ لاح له أن الخطر الذى يهدد مستقبله قد بات سقطا وجيفة، فأخذ الرجل يحدثه فى البداية عن أحلامه ومشاريعه فى تلك العتمة الحاجبة، ثم قرب منه، وتركه مدير المستشفى، وتكرر مجيئه، وأثناء ذلك خيل إليه أنه لم يسمع من السياف إلا جملة واحدة، وإذ قال له: لم أكن أتوقع أن أراك أبداً، إذ أنك حينما كففت عن المجىء شعرت كما لو أن الناس جميعاً قد كفوا عن مشاهدتى أثناء تنفيذ القتل.

وحنيما تأكد له أن السياف قد بدأ يفقد دعامة روعته السابقة تباعدت فترات قدومه ثم كف نهائياً عن المجىء.

أثناء ذلك حدث نفسه مقتنعا إلى أن مايؤرقه حقيقة قد أصبح اكتشاف شخصية سياف جديد، وتعددت تساؤلاته من بعيد عن هذا الرجل الذى لم يتعفن حتى الآن فى بؤس زنزانته تلك، والتى لم يجدوا لها مثيلا فى التآمر معهم، وأدهشت الجميع إلى حد الذهول المقاومة العنيدة اللاإرادية لقدرته على مقاومة البلاء الذى تآمر عليه، ولأن القدرة على المقاومة تضاءلت مع الأيام فقد اكتمل الاطمئنان وتركوه باقى عمره لخياله الذى خلف وراءه العماء والتحلل الكامل للجسد، حيث انفجر ذات لحظة أثناء تواجدهم معه.

أحمد درويش

عندما يمتزج الحاكى والراوى

لم تتوقف هالات الضوء المنبعثة من بؤرة اللؤلؤة القصصية الكبرى «ألف ليلة وليلة» عن التوالد والاتساع والتعاقب والتشابك، فى معظم الفنون والآداب العالمية منذ عرف هذا «الكنز» طريقه إلى آذان المستمعين وعيون القراء، بدءًا من حلقات السماع الثابتة فى الردهات والساحات والمقاهى أو المتحركة على ظهور الإبل والخيل أو متون السفائن فى البحار والأنهار فى أرجاء المعمورة منذ العصور الوسطى، وانتهاء بحروف المطابع وصفحات الكتب التى نقلت «ألف ليلة وليلة» إلى القراء المتعطشين فى الغرب منذ أوائل القرن الثامن عشر، وجعلتها من أوائل ما دارت عليه عجلات المطابع العربية فى القرن التاسع عشر.

وفى هذا الإطار فإن كثيرًا من الأعمال الفنية والأدبية فى الآداب الغربية قد استلهمت «ألف ليلة وليلة» سواء فى المجال القصصى أو المسرحى أو السينمائى أو مجال الرسوم واللوحات والاستعراضات السمعية أو البصرية.

وربما كان حظ الأدب والفن العربى لا يزال قليلا فى مجال استلهام «ألف ليلة وليلة» التى تستحق مزيداً من الإصغاء إلى صوتها المؤثر، ومن بين الأعمال التى أحسنت الإصغاء إلى هذا الصوت، رواية «زهرة الصباح» للكاتب محمد جبريل، وهى رواية تدور أحداثها فى الحدائق المحيطة بألف ليلة وليلة، وتفتح عيونها جيدًا على شخصياتها الرئيسية لكى تؤرخ للجانب الخفى المسكوت عنه فى حياتهم ولكى تجسد الاحتمالات الفنية لما لَمْ يحدث فى الجولة الأولى، ثم إنها رواية تستعير من «ألف ليلة وليلة» ثوبها الخارجى، فتتوزع أحداثها القصصية على «الليالى» التى تبلغ الليلة

التسعين بعد الألف متجاوزًا حد الكثرة فى خيال الراوى الأول، وهى فى عبورها من الليلة الأولى حتى الليلة الأخيرة، تقفز قفزات واسعة بين أرقام الليالى فتأتى بعد الليلة الثالثة، الليلة السابعة، ثم الثالثة عشرة ثم الرابعة والعشرون فالحادية والستون فالثامنة بعد المائة وهكذا حتى تبلغ عدة الليالى الفعلية مائة وست ليالٍ على حين يبلغ رقمها الروائى ألفًا وتسعين ليلة. وهى سمة أخرى تستلهم فيها «زهرة الصباح» البناء الخارجى لألف ليلة وليلة، حيث تفقد الأرقام دلالتها الحقيقية، مفضلة عليها الدلالة الأسطورية الأولى وحيث يتحطم التوازى الدقيق مفسحًا للفجوات الزمنية المتعمدة فرصة تختبئ داخلها طيات حكايات مهملة لم تُقصّ بعد، وجذور أحاديث يمكن أن يتاح لها النمو فيما بعد، وبقايا عوالم صالحة للتخمر والتبذر وإنشاء هالات جديدة من الضوء الحكائى تنبعث عن بؤرة اللؤلؤة القصصية.

أما الاستلهام الأكبر بين ألف ليلة وليلة و«زهرة الصباح» فيكمن فى شخصية زهرة الصباح ذاتها، التى تمثل «شهرزاد الظل». فإذا كان دولاب الأحداث السابقة فى عجلة قصة الإطار فى «ألف ليلة وليلة» يدور بسرعة تكاد تختفى معها ملامح الضحايا من الفتيات اللاتى تضيق المسافة بين لحظة زفافهن ولحظة موتهن، فلا نكاد نتأمل الفارق بين الفرح والقلق والحزن والرحيل، فإن شهرزاد أوقفت بأناملها الرقيقة عجلة الدولاب وجعلتنا نرى ضلوعه ومراوحه للمرة الأولى، لقد توقف مؤقتًا، نزيف دماء الانتقام على يد شهريار الذى رأى زوجته تخونه فى سريره مع عبده الأسود ليلة أن همّ بالرحيل وعسكر على مشارف المدينة استعدادًا للانطلاق مع أول خيوط الفجر الأولى وحين تذكر فى هدأة الليل أنه نسى شيئًا فى بيته أثر أن يتسلل إليه خفية بعيدًا عن جلبة الحراس فكان أن فاجأ الزوجة الخائنة، وأصدر قرار الانتقام الرهيب: أن يتزوج كل ليلة فتاة عذراء، وأن يقضى معها ليلتها الوحيدة شفاء لكبرياء الرجولة ثم يأمر سيافه فيطيح برقبتها قبل أن تشرق الشمس انتقامًا لخيانة المرأة الزوجة، وإذا كان تاريخ الحكاية لم يحدثنا عن عدد ليالى الرعب أو عدد الرقاب التى أطيح بها، فإنه ترك للمخيلة، كما تصنع ألف ليلة وكما صنعت زهرة الصباح، أن تتعامل مع الأرقام بحرية إبداع الدلالة وسعة آفاق الخيال، وتركت لنا أن نتصور إذا أردنا ملامح وشعور الفتيات الواقفات فى طابور انتظار مسرور وشهريار معًا، وأخفت عنا أسماءهن كما أخفت عنا عددهن وملامحهن.

ولاشك أن هناك ألف حكاية وحكاية لفتيات أمرن بالاستعداد للزفاف إلى الملك السعيد غدًا، وإلى القبر بعد غد، وأن هذه الحكايات طُمرت فى سرعة دوران العجلة وهى السرعة التى لا تتيح لنا تبين أضلاع الدائرة ولا استقلال وحداتها، ولكن شهرزاد استطاعت أن تهدئ من هياج الملك الثائر عن طريق الحكاية المشوقة التى لم تنته فى الليلة الأولى فقرر الإبقاء عليها لليلة الثانية فامتدت الحكاية بها وبليال أخرى، شهرزاد من خلال هذا جعلت الفتاة التى كان «عليها الدور» تعيش حالة جديدة، لقد توقفت العجلة فجأة ولم تُسَق «زهرة الصباح» إلى زفافها العاجل الذى يعقبه موتها العاجل ورأينا ما يمكن أن نتخيله الآن لو أوقفنا شريطًا سينمائيًا أثناء الدوران وثبتناه على مشهد من يَهُمّ بالحركة فسنكتشف ملامحه وقد تقدمت يده اليمنى ورجله اليسرى، وتأخرت يده اليسرى ورجله اليمنى وانحنى

جذعه إلى الأمام قليلا وربما ارتسمت على ملامحه بعض سمات الجد أو القلق أو السرور أو الانتعاش أو الخوف.

وهذا ما فعله محمد جبريل عندما ثبتت رؤيته الروائية على «زهرة الصباح» الفتاة التى تنتظر دورها فى ليالى ألف ليلة وليلة، تخفق شهرزاد فى مواصلة الحكى، أو يمل شهريار فتكون من الذين يساقون إلى الموت وهم ينظرون، أو تنجح شهرزاد فى جذب اهتمام شهريار ليلة بعد ليلة فيمد لها فى أجلها بقدر ما يمد فى أجل الأخرى ولكنه امتداد جزئى لا كلى، لا يهب الأمان المطلق، ولا يسمح لمجريات العيش فى محيط أسرتها ومن يعرفونها أن تمتد على النحو الطبيعى وهم يحيطون «بخطيبة الملك» التى إن تحقق لها الشرف ماتت وإن لم يتحقق «بارت».

من خلال هذه النقطة الحساسة اختار محمد جبريل رواية متوترة ليصنع الإطار لرواية متميزة، لكنه اختارها باعتباره كاتب رواية يعتمد على المخزون الثرى لكاتب الحكاية دون أن تذوب شخصيته أمام الروافد المتفجرة والمغرية لهذا التراث ولهذا فإننا يمكن أن نجد هنا حقًا ما يمكن أن يسمى بامتزاج الحاكى والراوى وباستفادة التقنيات الحديثة من الموروث القديم.

ويتمثل هذا الامتزاج فى كثير من مظاهر بنية الرواية وأولها طريقة تقديم الشخصيات الرئيسية التى يتكون منها هيكل العمل الأدبى بالإضافة إلى شخصية «زهرة الصباح» التى تقدم نموذجًا رئيسيًا مؤثرًا فى حضوره أو غيابه عى امتداد الرواية، نجد شخصية عبد النبى المتبولى والد زهرة الصباح وهو كاتب سر الملك والقائم بوظيفة المحتسب ومن أقرب رجال الملك إليه وأخلصهم له

وذلك كله لم يشفع له لإعفاء ابنته من أن تكون التالية المنتظرة بعد شهرزاد لكى تساق إلى الزفاف والمقصلة معًا، والطريقة التى تقدم بها الرواية شخصية «عبد النبى المتبولى» شبيهة بطريقة الحاكى فى إسناد الصفات والمبالغة والتعميم، لكن هذه الملامح تقدم من خلال سيطرة الراوى على أدواته الحديثة ومزجها بمناخ الحاكى القديم: «تفقد الدواوين - كما اعتاد، واعتاد الجميع كل صباح - بعين شاردة: ديوان الجيش وقاعة الإنشاء ودار الوزارة وبيت المال والزردخانة وديوان البريد ودور كبار الأمراء حتى أماكن حفظ السجلات والأضابير اعتاد على أن يتفقدها بنفسه».

«لم يقتصر أمره على إبداء المشورة للملك إنما جاوزه إلى تنظيم المناسبات الدينية والنفقات الزائدة وإعداد الجيوش وجباية الخراج وتصريف أمور الكافة وإقامة الحدود والنظر فى جميع وجوه القضاء والحكم فى الدماء والأبضاع والأموال والحلال والحرام وجميع وجوه الحسبة والسواحل والأعشار والجوالى والأحباس والمواريث والشرطينى وتوزيع الإقطاعات، ثم أوكل إليه الملك مسئولية تدبير أمور المملكة وجعله رسولا إلى ولاته يبلغهم تعاليمه ومراسيمه وأحكامه، وكان يؤم المصلين أحيانًا فى صلاة الجمع والأعياد بالجامع الأزهر نائبًا عن الملك».

وهذه اللغة التى تغمس قلمها فى مداد عبارات ألف ليلة وليلة الشهيرة «فأمر ونهى وأعطى ومنع وولى وعزل» تود فى نفس الوقت أن ترسم ذلك التناقض الحاد بين مجالات الشخصية التى تملك كل شىء فى أرجاء المملكة وفى الوقت ذاته لا تملك طريقًا للخروج من المأزق الذى وقعت فيه ابنته الوحيدة. وخلال هذا التناقض الحاد بين

الظاهر والباطن والشكلى والواقعى والعام والخاص ينسج الراوى الحديث مواقفه الفنية الدقيقة.

وفى مقابل شخصية عبد النبى المتبولى التى تحتل نقطة القمة فى قائمة الشخصيات الرجالية متفوقة من حيث الأهمية الفنية على شخصية الملك نفسه ووزيره «دندان» توجد شخصية «نجوى» كبرى الشخصيات النسائية فى الرواية، بعد زهرة الصباح. ونجوى هى كبيرة الجوارى فى القصر ولكن ابعاد شخصيتها تتجاوز الملامح المألوفة لهذا المنصب، ويتم رسمها أيضًا على طريقة شخصيات الف ليلة وليلة نصف الأسطورية: «لم تكن جارية إلا بالاسم، فهى ليست محظية ولا وصيفة إنما هى أقرب إلى الملك من اعوانه ومستشاريه ولولا أن السياسة ليست شغلها فإنها كانت تستطيع أن تؤدى دورًا فى حياة الملك ومصر، لا يؤديه الوزير نفسه. أوكل إليها إعداد الفتيات فى أيام زفافهن إليه، تستقبل الفتاة من أهلها أو من الشرطة فتعهد بها إلى الوصيفات والدلالة والماشطة، لا تتركها ولا تتركهن حتى تكون قد استعدت تمامًا لاستقبال الملك».

إن «نجوى» هى الشخصية العظمى فى عالم النساء وهى الموازية لشخصية «عبد النبى المتبولى» فى عالم الرجال وبين أيديهما كل أسرار القوة فى المملكة، وعندما يلتقيان تعاونا ومودة، فإنه يُظَنّ أنْ لا شيءَ يفلت من بين أيديهما معًا وأنهما يستطيعان أن يحققا ما يريدان، وهاهما يريدان معًا أن تفلت «زهرة الصباح» فلذة كبد الوزير، وهو صاحب النعمة والأيادى الكثيرة على نجوى، أن تفلت من المصير المحتوم ولكنهما رغم اتساع نفوذهم الظاهر لا يملكان فى الباطن من الأمر شيئًا، لأن البناء الفنى للرواية كما أحدث التوازى بين قوة عالم الرجال وقوة عالم النساء، أحدث التوازى مرة أخرى بين القوة الظاهرة ممثلة فيهما معًا، والقوة الخفية فى دهاليز عالم القصور، التى لا يعلمان ولا نعلم عنها شيئًا وهى التى تمسك بخيوط اللعبة الحقيقية. فها هى نجوى تسأل عبد النبى المتبولى فجأة:

«سيدى من الذى يختار للملك التالية فالتالية؟

فى استغراب واضح:

ـ الا تعرفين؟

أردف وهو يتلفت بعفوية حوله:

ـ وأنا أيضًا لا أعرف.. لكنهم أعدوا قوائم كاملة بكل بنات الناس فى مصر والقاهرة..

وهى تمصمص بشفتيها:

ـ أليس لهم بنات؟!

قال فى صوت منفعل:

ـ لقد وضعوا أسماء الأخريات، وأعلنوا أسماء بناتهم.

التمعت عيناه باندهاش واضح:

ـ من هم؟

زوَى مابين حاجبيه لحظات، ثم قال:

ـ لا أحد يعرف وظائفهم... ولعلهم بلا وظائف محددة لكنهم أخطر من خاصة الملك!».

إن هذا الحوار يوضح كيف تتوازن وتتصارع أركان القوى الرجالية والنسائية، الخشنة والناعمة، الظاهرة والخفية، فى عالم القصور وعالم البناء الروائى فى وقت واحد.

إلى جانب هذا الهيكل المتوازن من الشخصيات الرئيسية في العمل الروائي توجد شبكة واسعة من «الشخصيات الثانوية» التي تؤدي أدوارًا رئيسية في تنمية العمل الروائي من ناحية وتلوينه مناخًا ولغة بعبق العصر القديم، عصر الحاكي من ناحية أخرى، وفي مقدمة هؤلاء تأتي شخصية البستاني معروف خضر، وقد أمسكوا به عندما وجدوا أن كتابة صنعت بالمقراض على أعشاب الرياحين الممتدة إلى مداخل القصر الأبلق، وأن المرء يمكن أن يقرأ بسهولة من خلال قصر الرياحين عبارة «شهريار قاتل» ومع أنه قد ثبت أن البستاني أمي لا يقرأ ولا يكتب فقد صدر الحكم بسمل عينيه وقطع يديه ثم توسيطه وإلقاء جثته للكلاب. أما الشيخ بهاء زينهم الذي كان من أقرب أصفياء الملك وندمائه ومن يلجأ إليهم في أخذ الرأي والنصيحة ويجلس منهم مجلس التلميذ من شيخه، فإنه عندما تجرأ وكتب نصيحة إلى الملك شهريار، صدر أمر الملك بإعدامه في بقعة الدم، ولم تنفع فيه شفاعة العلماء «فلُفّت ساقاه بحلقتين من حديد أغلقهما الحداد بالمطرقة ووصلهما بسلسلة قصيرة من الحديد أيضًا، وألبس طرطورًا أحمر مكللا بروث البهائم، وقدامه مناد ينادي: «هذا جزاء من يسيء إلى مقام الملك» ثم أطيح برأسه أمام الناس.

أما عقيل البابلي خادم زاوية سام بن نوح بالشارع الأعظم، فإنه كا يترنم بأبيات من قصيدة يحفظها لابن الرومي، وأخذوا عليه أن القصيدة تتحدث عن ظلم الشرطة وجبن التجار وأن في ترديدها إثارة للعامة، ثم حكم عليه بأن يودع السجن حتى يموت.

وكذلك كان الشأن بالنسبة للشيخ طاهر العجمي إمام جامع الصالح طلائع الذي كثر المصلون في وقته والتف حوله المريدون في الدروس، فاتهم بأنه يتحدث في سياسة الدولة، ودون أن يثبت عليه شيء أمر بقتله في صورة لم تحدث لأحد من قبل، صلب على شجرة في انحناءة الطريق إلى باب الفتوح، يشاهده الواقفون والمارة في ميدان الرميلة، والمطلون على الأسطح والمشربيات القريبة.. ضربه المشاعلي ما لا يعد من السياط ثم أنزله من الشجرة بعد أن فقد الوعي ورش عليه سطلا من الماء، وضغط على أنفه ببصلة، أنهضه حين أفاق، قطع يديه ورجليه، ظل ما تبقى من الجسم في موضعه، فرفعه المشاعلي على الشجرة ثانية، ثم أشعل فيه النار وما بقي من الرماد، طرح في النيل، فلا يبقى للشيخ ضريح ولا ذكر. وكذلك كان شأن الشيخ جعفر الوزان خطيب جامع الصالح أيوب الذي لفقت له تهمة الرقص واللواط فحلق شعره وحاجباه ورموش عينيه.

إن هذه الطائفة من الشخصيات الثانوية والتي ينتهي مصيرها إلى بقعة الدم أو سيف الجلاد أو سوط المشاعلي، تقدم معادلا دمويًا نشطًا لنافورة الدم التي توقفت مؤقتًا في ساحة القصر من خلال حكايات شهرزاد، وأن زهرة الصباح في لحظة ترقبها القلق تشهد دماء الآخرين تسيل، وتشهد عجلة الآلة تدور في كثير من أرجاء مصر المحروسة والقاهرة المعمورة حتى وإن توقفت مؤقتًا عن الدوران على أعناق الفتيات العرائس، ولنلاحظ من خلال منظور التوازن مرة أخرى أن كل الذين صرعوا من الشخصيات الثانوية كانوا من «الرجال»، في مقابل لحظة التوقف عن قتل «النساء» في مجريات الأمور العادية.

وقد لا تكون الشخصيات الثانوية ذات مصير دموي، ولكنها تجسد معنى الخوف والرعب العميق الذي يشل حركة الحياة وانتظام الأنفاس، وليست شخصية حمدونة الدلالة، وسعد الملواني إلا تجسيدًا لهذه الظاهرة،

فحمدونة التى عرف عنها دخول البيوت وإجادة تسمين الفتيات بوصفات وأعشاب وتزجيج العينين، وتشذيب الحاجبين وغسل الشعر وتمشيطه، هذه الدلالة كانت خاطبة كذلك، وكان عليها أن تواجه أقسى مهمة فى حياتها عندما جاءت تخطب «زهرة الصباح» وهى من الناحية الرسمية «خطيبة الملك» التى تنتظر دورها بعد موت شهرزاد، المتوقع من الناحية النظرية فى أية لحظة، والعريس الجرىء الخاطب هذه المرة هو «سعد الملوانى» الجار العاشق، والذى نضجت «زهرة الصباح» على مرأى عينيه، وفقد الأمل عندما رشحت لعرس الدم فى قصر الملك ثم تجدد عندما طالت حياة شهرزاد، وكان على الراوى أن يخلق من هذا الموقف البالغ التعقيد قصة ثانوية يغذى رافدها المجرى العام، ويعكس إيقاع الحياة فى ظل «الفرح الحزين» كما عكسته قصص أخرى فى ظل الموت الدموى، وعلى هذا النحو يقدر للعروسين أن يتزوجا سرًا، وعلى الراوى أن يلجأ إلى حيَل لا تخرج العروس من بيتها ولا تدخل العريس إليه، فكان أن ألحق العريس ابن شيخ التجار، خادمًا بالقصر، لكى لا يثير دخوله الريبة فى عيون الآخرين، وتختار له حجرة جانبية على هامش القصر تتسلل إليها عروسه خفية فى جناح الليل، لكى يختلسا جانبًا من الحياة على هامش «الحياة» و«المكان» معًا.

وعلى هذا النحو يحول الراوى الحديث الحكايات الثانوية إلى روافد جانبية محكمة تصب فى المجرى الرئيسى للرواية فتزيده ثراء وعمقًا.

وإذا كانت الشخصيات الثانوية تقدم الروافد للمجرى، فإن «الشخصيات الهامشية» تساعد فى تلوين الأحداث والإشارة إلى آماد الأبعاد، فشخصية «بنيامين شموع» التاجر بالضبيبة يتبدى من خلالها صوت شريحة التجار اليهود فى مجتمع القاهرة حتى وإن اقتصر الصوت على إظهار التعجب من فحولة شهريار الذى يتزوج كل ليلة امرأة، وهو صوت يكمل الصوت المسيحى الذى يتغلغل أكثر فى الوجدان المصرى، ويساهم فى تشكيل أساطيره الشعبية: «أعاد الراوى فى مولد مار جرجس حكاية القديس مع الوحش المخيف.. التنين الهائل يصرّ - مرة كل عام - على ابتلاع عذراء، يجرى فيها الدم الملكى، تناقصت أعداد الأسرة المالكة، فلم تعد إلا ابنة الملك الوحيدة، هدد التنين بأنه إذا لم ينل الأميرة فسيحرق المملكة باللهب المنبعث من منخاريه، يظهر مار جرجس فى قصر الملك، متطوعًا لمنازلة التنين، ينزل إلى النهر بدلا من الأميرة تدور بينه وبين التنين معركة قاسية، يذبح فيها القديس الوحش ويعلن انتصاره».

واللقطة الهامشية الأسطورية هنا، إلى جانب تعميقها لفكرة تعدد الروافد الوجدانية المشكلة للشعور المصرى، فإنها تقدم معادلا مضادًا لابنة الملك التى يتم إنقاذها من فم التنين، فى مقابل شخصية الملك شهريار الذى أصبح هو نفسه تنينًا يلتهم بنات الناس.

ومن المهام الفنية التى تضطلع بها الشخصيات الثانوية فى بناء الرواية توسيع وتعميق مدى الأبعاد المشكلة لهيكل الرواية، فعندما ترسم لوحة التمرد والثورة الشعبية والتهم الملفقة من عبد النبى المتبولى ورجاله، فإن أبعاد اللوحة تمتد إلى «عقيل العداس»، خادم جامع الحاكم بأمر الله، و«خلف الفلاحى» التاجر بالخرنفش و«أيوب شيبان» الخياط بالحبانية وبيبرس معين الدين الحداد فى الشارع، وتُوجَّه لهؤلاء جميعًا تهمة «نزوع أيديهم من طاعة الملك والسعى فى فرقة الجماعة والمروق من دين الإسلام، فحق عليهم خسران الدنيا والآخرة».

وليس من الضرورى أن تكون هذه الشخصيات الهامشية من لحم ودم ولا أن ترسم ملامحها الجسدية والنفسية وإنما تأتى لكى تزيد اللوحة الملحمية اتساعًا وغنى وحياة.

تتنوع التقنيات الفنية المتبعة فى بناء «زهرة الصباح» تنوعًا واسعًا يدل على هيمنة الكاتب على وسائله وحسن انتقاء الملائم منها وفى مقدمة هذه التقنيات، اختيار «الليالى» لتكون وحدة تجزيئية للأحداث وهو اختيار يتأثر دون شك تأثرًا مباشرًا بتقنيات «ألف ليلة وليلة»، وقد أشرنا من قبل إلى قصة التفاوت العددى بين العملين، وإلى غياب الدلالة الرقمية المباشرة وحلول الدلالة الإيحائية محلها، وإلى تقنية القفز بين أرقام الليالى، ويحسن هنا أن نشير إلى مسألة التفاوت الكمى بين أحجام الليالى التى ترد فى زهرة الصباح، فبعض الليالى يحتل نحو ست صفحات مثل الليلة الرابعة والثلاثين بعد المائتين وبعضها يحتل أقل من ربع صفحة مثل الليلة السابعة والسبعين بعد الستمائة، وهذا التفاوت الذى يتكرر كثيرًا، ربما يصطدم بتصور لغوى أساسى ثابت لمفهوم «الليلة» فى اللغة، وترسب هذا المفهوم فى الوجدان، وتجسيده لمساحة زمنية معينة، قد يزيدها مفهوم القص الفنى اتساعًا، ولكنه من الصعب أن ينكمش بها إلى عدة كلمات. وهناك ملاحظة أخرى تتصل بعلاقة الليالى بالأحداث، فقد رسبت ليالى ألف ليلة فى الوجدان انطباع ارتباط الليلة بالحدث المبتور المشوق باعتبار ذلك دافعًا أساسيًا للإبقاء على حياة الراوية، ورسخت الحكايات الأخرى للتراث الشفوى فى الأذهان بفكرة ارتباط القصص الليلى بتقديم حدث ما على نحو كامل أو مشوق، ولكننا عندما نجد بعض الليالى هنا، تخلو من الحدث تمامًا، وقد تقتصر على إثارة سؤال، أو إيراد تعليق، أو حتى إيراد نص شعرى من الأدب الشعبى، فقد يثار التساؤل، حول مدى دقة العلاقة بين القالب الروائى المختار والحدث المصبوب فيه؟

لكن مما يلفت النظر حقيقة، حسن تأهب الراوى، واستعداده الواعى لمواجهة عمله قبل البدء فيه تخطيطًا وجمعًا لمادته العلمية، وتلك نقطة تغيب أحيانًا عن بعض كتاب الرواية، عندما يكتفون بإلقاء أنفسهم فى بحر العمل والامتصاص من المخزون الداخلى، وحده. إن كثيرًا من الإنشاءات التى ترد فى الرواية، تدل على أن **محمد جبريل** أعد مادته الخام بعناية، وعاد إلى «ألف ليلة وليلة» نبعه الأصلى فى هذا العمل، عودة مدققة مصنفة مستلهمة. يقول شهريار لشهرزاد فى الليلة الواحدة والتسعين بعد السبعمائة من «زهرة الصباح»:

«أما كانت المرأة فى قصة الصياد والعفريت، تضع كل يوم مخدرًا فى شراب زوجها الحاكم، وتغادر قصرها المنيف إلى لقاء مع عبد بشع الخلقة...

وعلا صوته المتسائل: ألم تراود محظية الملك فى قصة الوزراء السبعة ابن الملك عن نفسه... قاطعته شهرزاد فى تأدب وخوف: لكن مولاى امتدح الجارية «تودد» عندما هزمت أعاظم الرجال... وأستأذن فى أن أذكر مولاى بالمرأة الحسناء زوجة البدوى المفتقر، رفضت الزواج من الخليفة معاوية وأعلنت حرصها على زوجها.. وأذكر مولاى أيضًا بصفية بنت ملك القسطنطينية، وابريزة بنت ملك قيسارية، ونزهة الزمان بنت صفية وعمر النعمان.. وغيرهن كثيرات». وهذا النص يشف عن مدى الجهد الإرادى الذى يواكب الموهبة الفنية لكى يتم الامتزاج الجيد فى هذا العمل الأدبى بين الحاكى القديم والراوى الحديث.

أبو الهول

«هى من بناء الظلم إلا أنه
يبيض وجه الظلم منه ويشرق»
أحمد شوقى

مِنَ الزَّمَنِ المُتَحَجِّرِ..

مِنْ ملكوت الوجوم

تطلُّ طرياً كما التمعَ البَرْقُ مُنبَجِساً مِنْ صدوع الغَمَام.

حولك ترقد مستنقعات القرون

وحَوْلَكَ يَرْقُد هَذَا الرُّكَامُ

هذا الفَضَاءُ المُبَرَّحُ مِنْ بِرَكِ اللَّيْلِ...

من أسِنَاتِ العصورِ

بِأيَّة شَكْوَى تَضِيق المَزَامِيرُ؟

أيّتها الرّيحُ شدّى مَزاميرَكَ المُجهِشَاتِ علَى الصّخْرِ!

انّ النشيجَ المُكمّمَ مَازَالَ يَمْلأ ثغرَ الأنام

وهذا خرير الدموع التى تتحدر عبر جدارك يا أيها الأمد

المتأكل !

يا أيها الأمد المتأكل! ماذا تساقط فى جبك المتفاقم؟

فوّهَةِ الرّيب..

مَاذا تَساقَطَ فى صَمْتِكَ المُترَبّص؟.

خَلْفَ شَوَاطِئِ هذا الظلام

وأيّةُ شَمسٍ ستَنْشُرُ فَوقَ دُجاكَ مَنَاديلَها العَسْجَديّة؟

أيّةُ شَمسٍ ستَغرِسُ فيكَ حِرَابَ السنا؟

أيها البَحرُ بَحرَ الخَفاءِ المُعتّمِ!

مَازَالَ سِرْبُ الأماني يَقرعُ بابَكَ..

مازَالَتِ اللّحَظَاتُ السّواغِبُ تَقرَعُ بَابَكَ..

فاقرَعْ بِدَنْعِكَ هذا الوُجومَ المُحَجّبَ!

وانثرْ تَبارِيحَ هذا التّرابِ المُعذّبِ! هذى الرماح

هذا الرّميمِ المُصلّبِ فَوقَ صَفَاةِ الزّمَانِ..

صَفاةِ الزَّمانِ المُغطَّاةِ بالدَّمِ والألَمِ الكَالِحِ القَسَمَاتِ..
كُلومِ الرِّقَابِ التى دَرَجَتْ تَحْتَ نِيرِ الزَّمَانِ.
أهَذا أوَانُكِ أيَّتُهَا البَذَرَاتُ؟!
فَيَالَلْحَصَادِ القُرونِ المُصَرَّمِ!
يالَلْحُقولِ المُدمَّاةِ!
تِلْكَ الحُقولُ التى خَرَّقَتْهَا الدُّموعُ..
جَدَاوِلَ شَكْوَى مُمَزَّقَةِ الصَّدرِ..
تَمشِى الجَدَاوِلُ بَيْنَ حُقولِ الجُرُوحِ..
فَحَتَّى مَتَى سيظلُّ قِطَارُ الزَّمَانِ المُفجَعِ....
يَذرَعُ صَحْرَاءَ هَذا العَنَاءِ الكَلِيلِ؟
وَحتَّى مَتَى سَنَظَلُّ نُجَرِّرُ أيَّامَنَا فى مَخَاضَةِ هذا الأفولِ؟
وحتَّى مَتَى سَتَظَلُّ شِفَاهُ المُنَى..
تَتَجَرَّعُ خَضْخَاضَ هذا الشَّقَاءِ العَليلِ؟
وَحتَّى مَتَى سَتَقيمُ الجُلُودُ المُعَرَّاةُ تَحْتَ ارتِعَاشِ السِّيَاطِ
الوَبِيلِ
وَحتَّى مَتَى سَتَظَلُّ المَوَاجِعُ تَمتَدُّ..

مِثلَ طَرِيقٍ مِنَ الجَمْرِ قَدْ رَصَّعَتْهَا الفُرُوحُ؟

وَحتّى مَتَى يَتَمَدَّدَ حَوْلَكَ هذا السّؤالَ الجريحُ؟

لِماذا، لماذا، لماذا، تَظَلُّ بِمَيْسَمِها الدّمَوِيِّ...

تدورُ نِصالُ الفُصُولِ؟

لماذا تَغُبُّ صوادى المنى حنظل الوجع المتفلق فينا؟

لماذا تظل سلاسل ليل الجهات توسوس أجراسها حولنا؟

ألأن الصدور التى حملت حلمها فوق حد المناجل....

قد دفنت حلمها فى الرمال؟

وأنّ المَخَازِنَ لَمْ تَمْتَلِئْ فى مَوَاسِمِهَا بالغِلاَلِ؟

وَ أنَّ الأكُفَّ التى أزهَقَتْها الحجارة. لَمْ يَأوِهَا غَيْرُ ظِلِّ القبورِ؟

وأنّ الشّفَاةَ التى لَوّحَتْها الهَوَاجِرُ واليَأسُ....

مَازَالَ يَلْفَحُهنّ الهَجِيرُ؟

وأنّ الرّؤوسَ التى سَكَنَتْ تَحْتَ ظِلِّ الفُؤوسِ...

قَدِ انكَفَأَتْ خَلْفَ ظِلٍّ حَسِيرٍ؟

وأنّ القلوبَ التى اشتعلَتْ فى لَهيبِ المَظَالمِ....

لمّا تزَلْ فى دُخَانِ المَظَالِمِ..

تَرْسفُ مِنْ حَبْلِ أغلالِهَا فى الوُحُولِ؟

وأنّ الظُهُورَ التى تَنْحَنِى تَحْتَ وَطْءِ الصّخُورِ..

لِكَىْ تَستَقِيمَ القُصُورُ؟

وَأنّ قَطِيعًا مِنَ اللّيْلِ مَازَالَ يَزحَفُ فى مُومِيَاءِ العُقُولِ؟

II

بِمَاذَا تُجِيبُ الجَنَادِلُ....

عن هَمِّنَا الأخْرَسِ المُتَسَائِلِ؟

أيّتُهَا الحِقَبُ المشربَة مِنْ ظُلُمَاتِ الجَنَادِلِ!

مِثْلَ الصّدَى رَدّدَتْهُ كُهُوفُ الأصَائِلِ.....

اذْ يَستَجِيشُ وَرَاءَ المَلاَمِحِ بَحْرٌ مِنَ اللّمَحَاتِ....

وَبَحْــرٌ مِنَ الســحبِ الصّورِ المُســتَنِيَــمِة تَحْتَ شـفُـوفِ الظنونِ...

وَبحرٌ مِنَ الشّاحِبَاتِ تَمَلْمَلَ فيها جَرَادُ السِّنِينَ

وَبحرٌ مِنَ الأَلَمِ االمتلاطم تَحْتَ ارْتِعَاشِ الأَنَامِلِ...

مَاذَا يُرِيبكَ مِنْ لَيْلِ هَذَا السُّبَاتِ الأَحَمِّ

وتِلْكَ الظِّلاَلُ التى تَتَمَلْمَلُ خَلْفَ الحجَارةِ مِثْلَ الدَّبِيبِ الأَصَمِّ...

وَهَلْ تُمْسِكُ الرَّاحَتَانِ المربتتانِ عَلَى الصَّخْرِ.

إلاَّ عَنَاقِيدَ مِنْ أَغْنِنٍ طَامِسَاتٍ...

وَأَقْنِعَةٍ تَتَطَلَّعُ مِنْ ظُلْمَةِ الصَّخْرِ؟..

أَمْ تُدرِكُ النَّظَرَاتُ التى تَسْبُرُ الصَّخْرَ...

غَيْرَ الجَوَى المتَجَهِّمِ فى الصَّخْرِ؟

فَارْفَعْ إِشَارَاتِكَ الأَخَوِيَّة نَحْوَ حَفِيفِ السُّهَادِ البَعِيدِ!

و قَبِّلْ جِرَاحَ الذين رَمَوْا تَحْتَ وَطْءِ الجنَادِلِ...

أَرْوَاحَهُمْ فى سُكُونِ الجَنَادِلِ!

فَانْتَزَجَتْ فى السكُونِ بِرُوحِ الجَنَادِلِ...

قَبِّلْ جِرَاحَ اليَدَيْنِ!

وقَبِّلْ شُعَاعَ الدَّمِ المُتَوَهِّجِ فى الصَّخْرِ!

أيّتها الحفرُ الدّمويّة!

أيّتها النّبضاتُ الجَريحةَ!

أيّتها الأذرعُ الخافقاتُ بلَيلِ الأعاصيرِ!

مُدّي اليّ حبالَ الصّدَى الأبداتِ!

وَعَنْ نبعك المذلَهمّ أزيحي غطاءَ الجَنادِلِ!

مُدّي الى بغصنِ الضّياءِ النّقيّ !

لِكَيْ أتوغّلَ عبرَ ظلامِ الصّخورَ..

لكى أستشفّ ضبَابَةَ هَذا الجَوى المُترَسّبِ فى الصّخرِ

هذا الجوىَ المتلهب مُنبجسًا مِنْ شفوفِ الظّلام..

وَبَيْنَ سطورِ الصّخورِ..

كأنّ اصطفاقا يَجيشُ الى الضّوءِ مِنْ خلفِ جدرَانها الحائلاتِ..

كَعَاصِفَةٍ مِنْ دَوىّ وَنحلٍ..

كَتَصْفِيقِ أجنحَةٍ مِنْ نُحاسٍ..

كَلَيْلِ الحرائقِ اذ يَستَجيشُ مِنَ الصّخرِ بَحرَ البلابلِ..

فَارْفَعْ شِرَاعَ الهَواجسِ عَبْرَ خِضَمّ القُرونِ القَواصِفِ!

عَبْرَ خضمِّ الجَوَى..

عَبْرَ أنواجِهِ الشّائِلاتِ..

تَبجّسَ مُنسَرِباً فِى فِجَاجِ الزّمَانِ.

كَأَنّ خِضمًّا تدافع مِنْ خَفقَانِ الحبال

وَمِنْ غَلَيَانِ الجَوَانح....

والنظرات الكَسِيرَة...

والأَوْجهِ المستحمة فى مَوْج أوزَارِها...

والظُّهورِ التى وسَمَّتها خدوشُ الجَنَادِلِ...

كَىْ تشرئبَّ بأعناقِها ذَرَواتُ المعابد.....

كَىْ تستَريح إلى الظّلِّ أروَاحُ آلِهَةِ الدّم....

مَازَالَ كَاهِلُنا مُثقلاً بِالمَعَاوِلِ.....

كَىْ يَمَسّ الصّخْرُ تَحتَ أصَابع آلِهَةِ الدّم...

كَىْ تتَبَوّأ تِلْكَ العُرُوشَ التى اقتَلَعَتْ....

قَبْلَ أنْ تتَبَوّأ فيها، ألوفَ الأظافرِ آلِهَةُ الدّم..

ثمّ استَوَوا فَوْقَ هَذا الرّكَام...

ركَامِ العُصُورِ الذبيحة

ثمّ استوى الجندلُ المتسابقُ....

يأيّها الجندلُ المتسابقُ!

ماذا إذنْ تحتَ أضلاعِكَ الراسياتِ؟

وماذا وراءَ الوجومِ المطلّ من الصّخرِ مِنْ غيهبِ المنتهى؟

غيرَ أجراسِ عاصفةٍ من لهيبِ السّياط.....

والاّ وساوسَ نهرِ الأنينِ المعتّقِ...

يجري هنا تحتَ أضلاعِكَ الراسياتِ....

والاّ عيونَ القرونِ البواكي تطلّ مِنَ الصّخرِ.......

والزّفراتِ الحبيسةَ تحتَ ظلالِ السياطِ ووطءِ السّلاسلِ....

والعبراتِ التي بلّلتْ رملَ هذا الشّقاءِ...

والاّ اختلاجَ الجفونِ المسهّدِ تحتَ ارتجاجِ المعاولِ...

يا أيّها الجندلُ المتسابقُ!

كيفَ استوتْ درجاتُكَ فوقَ حديدةِ هذا الضّنى؟!

«موريتانيا»

عبد المنعم الباز



هناك

١ ـ مخلوقات الرمل

خمسون مترًا فقط بعيدًا عن جلسات المسامرة أمام العنابر، وإذا أنت والجبل والسماء. المساء يحب الناس كلهم، العساكر بالذات. يصالحك على الرمل ويفرش أمامك النجوم. والجبل صارم السكون، أليف رغم وجوده الأبوى الثابت. ربما لأنه بعيد إلى حد ما، ربما لأنه قصير إلى حد ما. أنا أحب هذا الجبل بالذات. أعطى له وجهى وأعطى ظهرى للفصيلة.

الآن أرى الكلب الذى كان ينبح من بعيد، يعرج ويحوم حوله ثلاثة كلاب صغيرة. الآن أرى نصف القمر المضىء فى سماء يتدرج بها الرمادى واللبنى والبرتقالى. الآن أعرف أن الخمسة الجالسين هناك مسيحيون وأن الذى فى الوسط يقرأ لهم من كتاب صغير فى يده.

أوقن أن بقية الفصيلة تصلى الآن المغرب، وأن البرتقالى سيتلاشى، وبعده الأزرق ثم يسود الأسود، قبل أن تنام الكلاب الصغيرة والكلب الذى يعرج والمسيحيون والمسلمون.. وأنا.

●

٢ ـ الرابع

هى فقط كانت تقاوم يده الزاحفة من ساقها إلى أعلى، بينما كانت شفتاها ممنوحتين تمامًا، لفمه المعطر بآخر نفس من السيجارة التى يضعها بين شفتيه بسرعة حين يقترب صوت ما.

لابد أنها أرسلت أخاها الصغير لعمل أشياء صغيرة، أو أن جدتها تجلس الآن نائمة فى ركن الحجرة الذى لا أراه. لابد أن أهلها يعلمون أن أشياء كهذه، تحدث بالتأكيد بين أى خطيبين. لابد انه يحاول إقناعها بالإسراع فى عمل الدخلة أو على الأقل بقبلة أخرى قبل قدوم أخيها أو استيقاظ جدتها.

لابد أنها تشعر بنشوة تسمح لها بالاسترخاء هكذا وصفعة بمداعبة.. لابد أن الشيطان الذى يثالثهما يكرهنى جدًا.

●

٣ ـ طلاق هادئ

مازلت أذكر صوتها البعيد الجريح وهى تقول «ليس موجودًا، ليس موجودًا هنا». كنت أريده لشئ هام فسألتها: «متى يعود؟»

فاجأتنى إجابتها «إنه لا يعيش هنا الآن». قالتها بهدوء وكأن الأمور واضحة، ويجب أن أنهى الاتصال عند هذا الحد، لكنى واصلت بإصرار غبى مندهشًا: «أليس هذا بيته؟!».

عندما صممت ولم تغلق السكة أدركت فجأة كل شئ. كان صوت أنفاسها واضحًا والسماعة قد تزايد وزنها فى يدى ولسانى يبحث عن كلمات مثل «اسف، هل هناك رقم يمكن الاتصال به فيه؟» وبدا أنها يئست منى تمامًا. وأنها رغم كل شئ لا تريد أن تغلق السكة، فعادت إلى «ليس موجودًا.. ليس موجودًا هنا».

●

٤ ـ بعد قليل من الآن

رغم نظارته، ضحك الولد للبنت التى مدت يدها فوق ركبتها المكشوفة. لابد أنه يسخر منها، مادام شعرها الذى يواجهنى الآن لم يهتز بأية ضحكة. الأصوات بعيدة ثم أنهما يتهامسان بالتأكيد. بعد قليل من الآن ستتقلص مساحة الظل التى يختبئان فيها من شمس الكلية. إذا استمرت تجلس معه رغم الشمس فلابد أنها لا تخاف من أبيها.

مر ولد آخر، وهز رأسه لهما ثم مشى بسرعة. لابد انه صديقه جدًا، لكن البنت وضعت على الفور حقيبتها فوق جيبتها البنفسجية، وهو سكت يبحث عن شئ يقوله، لأن الصمت يترك البنت مكشوفة أمام الشمس.

لقد وجد شيئًا، وأخذ يهز يديه وهو يقوله. والبنت اهتز شعرها جدًا وأعادت الحقيبة إلى جوارها، فاطمأن وشبك أصابع يديه حول ركبته اليمنى وراح يؤرجحها قليلاً.

الشمس طالت الآن امتداد السيقان الأربع. ستزحف بسرعة إلى الفخذين والذراعين ثم تمسك الرأس. سيكون هناك عرق وتنميل وصداع وكلمات كثيرة يبحث عنها الولد كى يهز شعر البنت. ثم سينهضان بالتأكيد، فقط ستقول عيون البنت لحظة الافتراق ما الذى بلغه رصيد الولد داخلها.

أه ياذات البلوزة الوردية، لا تجعلى الولد يجلس تحت شمس العام القادم، وحيدًا، مثلى.

●

٥ - الذى لا يطير

أنا أعطيت البنت التى ليس لها تليفون، القصة التى لا أعرف كيف أعيد كتابتها. والبنت التى قالت إنها بالتأكيد ستأتى المرة القادمة، لم تظهر على الإطلاق. والقصة التى صارت بعيدة بدت هشة للغاية، مجرد موعد خطأ فتضيع أو مصادفة طيبة فتظهر.

أظن أننى خاطرت بالقصة فى محاولة لاصطياد البنت. الآن أنقب عن البنت لأمسك القصة. البنت ليست جميلة، فقط كانت تبدو صادقة العينين. والقصة؟ لا أذكر. لابد أنها كانت جيدة مادمت لا أستطيع إعادتها. كل ما أذكره أنها كانت عن ولد يحاول الإمساك بفتاة تطير.

لابد أن البنت التى تطير ظلت فى متناول عينيه وفى لا متناول يديه. لابد أننى أنهيت القصة بالولد يضع يديه فى جيوبه ويسير يشوط الطوب فأنا كاتب واقعى.

لابد أن البنت التى ليس لديها تليفون، لا تعرف كيف تتصل بولد مثلى ليس لديه تليفون. آه من الثقوب الصغيرة والأجنحة الصغيرة. يا إلهى معجزة واحدة صغيرة.. أريد قصتى الآن.. أريد أن أجعل الولد يمسك البنت التى تطير.



الموضوع الواحد بين القصيدة والقصة حجازى • الشطى

مختار على أبو غالى

من المسلم به أن الشعر مرسلة كلامية تتخطى المعنى الوضعى للكلمة، لخلق ذاكرة أخرى غير عادية يتحطم معها السياق الدلالى للغة ولذلك خص الشعر بالانحراف الذى «يقف ضد التطابق الكلامى» كما يقول «فاليرى»، ويشكل سمة من سمات التكوين الشعرى، ومن هذا التناقض الخصب يتشكل أحد العوامل فى جدلية الإبداع الشعرى، وعلى قدر الانحراف تكون الشاعرية، حيث تنحرف الكلمة إلى فضاء جديد منتظم على نحو نطقى معقد يكون هيكلية للنص، متجها بالدرجة الأولى إلى مخاطبة **القلب** والمشاعر [1]، على عكس من النثر الذى يخاطب **العقل**، ويتميز باللاانتظام الموسيقى، ولا يمثل من ظاهرة الانحراف إلا القدر الذى يقربه من الشعر.

وقد عالج «جان كوهن» فرق ما بين الشعر والنثر فى شكل ثنائية نظم/ نثر، بما هما نقيضان، فالشعر عنده دورى المسار والنثر خطى المسار [2]، وفى سياق حديثه عن الحشو كمقوم يميز لغة الشعر، فتح قوسا يتعلق بالنثر الأدبى، وذكر أن هذا «يستخدم بكثرة ما هذا النمط من الصور، وهذا يثبت بأنه من وجهة نظر أسلوبية لا يختلف عن الشعر إلا كميا، ليس النثر الأدبى إلا شعرا ملطفا، حيث يمثل الشعر الشكل الأقوى للأدب، والدرجة القصوى للأسلوب.... والفارق بين الشعر والنثر، وبين حالة للشعر وأخرى، يكمن فقط فى الجرأة التى تستخدم بها اللغة الوسائل الممكنة والمسجلة ضمن بنيتها» [3]، وهى رؤية شكلية تصطدم مع ما طرحه «نو ثروب فراى» الذى يميز بين الشعر والنثر استنادا إلى المقاييس السياقية، كما أنها تصطدم مع رؤية «ريفاتير» الذى يرى الفرق بينهما فى طريقة تضمن الخطاب الشعرى للمعنى.

وكان أحد النقاد الشكليين «تينيانوف» ـ قد نقل عن «جوته» كلمات يقول فيها : «لكي نكتب النثر لابد أن يكون هناك ما نقوله على الأقل، فمن لم يكن عنده ما يقوله ليس بوسعه أن يكتب نثرا ولكنه يستطيع أن يكتب شعرا، أن يبحث عن قوافي [قواف]، ويتابع إيحاءات الكلمات وتولداتها، حتى يبدو في نهاية الأمر وكأنه قد ظفر بشيء ما ـ ولو لم يعن شيئا على الإطلاق ـ إلا أنه يبدو «دالاً على أية حال» [٤]، ومعنى هذا ـ بعيدا عن سخرية جوته ـ أن الشعر لا يحتم أن يكون ما يجب توصيله، **فليس التوصيل هدف الشعر، على عكس النثر الذي لا يهدف إلى شيء سوى هذا التوصيل.**

ويؤدي ذلك إلى أن الخاصية التي تميز الشعر عن النثر ـ كما ترى المدرسة الشكلية ـ هي أن الكلمة الشعرية ليست مجرد تمثيل لموضوع، ولكن يتم تلقيها ككلمة، مما يمنحها ثقلا وقيمة، بحيث «تتميز الجملة الشعرية بأنها نشاط لغوي خاصيته الأولى هي القابلية القصوى لتلقي أشكال التعبير» [٥] وهو تصور بلغ به «سارتر» إلى ذروته، في سياق دفاعه عن استثناء الشعر من قضية الالتزام، لأن الشاعر وإن كان يستخدم الكلمات مثل الناثر، فهو لا يستخدمها بنفس الطريقة «بل لنا أن نقول إنه لا يستخدم الكلمات بحال، ولكنه يخدمها... والكلمات أشياء في ذاتها وليست بعلامات لمعان... والناثر دائما وراء كلماته متجاوز لها ليقرب دائما من غايته، ولكن الشاعر دون هذه الكلمات لأنها غايته، والكلمات للمتحدث خادمة طيعة، وللشاعر عصية أبية المراس لم تستأنس بعد، فهي على حالتها الوحشية، والكلمات للمتحدث اصطلاحات ذات جدوى وأدوات تبلى قليلا قليلا باستخدامها ويطرح بها بعد حين ولا تعود صالحة للاستعمال، وهي للشاعر أشياء طبيعية تنمو طبيعية في مهدها كالعشب والأشجار.

والشاعر لدى «سارتر» خارج نطاق اللغة، ولذلك فإن الكلمات التي تبدو لغيره دوافع لمعرفة العالم، تزج بالشاعر وسط الأشياء، بحيث تظهر الكلمات في عيني الشاعر فخًا يصطاد به حقيقة أبية المراس، مما يجعل الكلمات ذات كيان حي تمثل المعنى أكثر مما تدل عليه، والخلاصة أن اللغة مع الشاعر مرآة العالم. ويستمر «سارتر» في تمييز الشعر من النثر، فالناثر في رأيه يجلو عواطفه حين يعرضها، أما الشاعر فإنه يصب عواطفه في شعر، ثم ينقطع عَهده بمعرفتها بسبب سيطرة الكلمات عليها، ونفاذها خلالها، وإلباسها إياها أثوابا مجازية، فبدت الكلمات غير دالة عليها حتى في نظر الشاعر، حيث الانفعال أصبح شيئا له كثافة الأشياء، وعليه مسحة من الغموض، وهي خاصية اكتسبها من الألفاظ التي صار حبيسها، وفي الشعر دائما أكثر بكثير من مجرد الأحاسيس والمشاعر.

ومن أجل هذا وغيره استثنى «سارتر» الشعر والشاعر من قضية «الالتزام» التي كانت مثارة على الساحة الثقافية يومئذ، واعتبر الذين يطالبون الشاعر بالالتزام من الحمقى، حيث لا تشابه بين عمل الشاعر والناثر في الكتابة، فالعالمان منفصلان ولا صلة بينهما، وما يعتد به أحدهما قد لا يعتد به الآخر، فالنثر نفعّي في جوهره، والشعراء يترفعون بالـلغة أن تكـون نفعية [٦].

فما الذي نراه في الموضوع الواحد إذا عالجه جنسان أدبيان مختلفان؟ لقد تعود النقاد أن يوازنوا بين

قصيدة وأخرى، أو بين شاعر وشاعر، إن لم يكن فى الأفكار ففى الوسائل التعبيرية، والأدب المقارن يشترط انتقال الموضوع من لغة إلى لغة حتى يكون مادة للمعالجة، ولكن الدراسات الأدبية بفروعها صمتت عن معالجة الموضوع إذا تناوله الشاعر والقصاص، وهنا تكمن الجدة فى مثل هذه الدراسة، التى سنديرها حول أديب وقصاص هو الأستاذ الدكتور **سليمان الشطى**، والشاعر الكبير الأستاذ **احمد عبدالمعطى حجازى**، وكلاهما عالج موضوعا واحدا، كل بلغته الفنية الخاصة، اختار له الأول فن القصة، وعالجه الثانى شعرا.

الموضوع يمكن أن تسميه: «المثقفون بين الوهم والحقيقة»، على شريطة أن يكون الوهم والحقيقة ممثلين فى السلوك الشخصى للإنسان المثقف فى حياته اليومية، بعيدا عن المادة الثقافية التى يتعاملون بها لأن ذلك له منحى بعيد عما نحن بصدده، ربما يتعلق بالمصادر التى تغذى الأفراد والمجتمعات، فتربيهم على الأمانة والصدق بما تمدهم به من حقائق، وقد تزيف عليهم فتعدهم وتمنيهم بأوهام وأباطيل، ولكن مسرانا الذهنى يدرس السلوك الإنسانى للمثقف، وعلى وجه التحديد، يرصد جانبا سلبيا لأنموذج المثقف الذى يسرع إليه الوهم فيوقعه فى الارتباك والتخليط. وإذا كانت الأكاديمية تحتم أن نبدأ بمن سبق إلى طرق الموضوع، فنحن لا نصطدم بها، وإن كان هذا ليس حتما فى دراستنا، لأننا على يقين من أن المبدع التالى لم ينظر للأول فى قليل أو كثير، فالموازنة على غير بابها أصلا، ومع ذلك سنذكر القصيدة أولا، ونثنى بتلخيص للقصة، وليس فى الأمر إلا أن الحدث التاريخى للعملين كان كذلك.

قصيدة احمد عبدالمعطى حجازى بعنوان «إشاعة» وهى من ديوانه الرابع، وعنوانه «مرثية العمر الجميل» ونضعها هنا بين يدى القارئ، ليتابع معنا - موافقا أو مخالفا - تقول القصيدة:

ولما تسلل فى الليل من أخبرونى
بأنهمو فى انتظارى
وأنهمو شوهدوا حول دارى
وقعت سجينا
وهأنذا هارب ومطارد
أهيم بلا وجهة
أتخبط فى العربات، المحلات، مفترق الطرقات، الحوارى، حبال التليفون، ضوء النيون، مرايا المصاعد
أحاول أن أتدبر أمرى
أعد دفاعى
أحدق فى كل شىء أراه
كأنى أبث إليه اعتذارى
كأنى أحاول نقل المدينة فى مقلتى لسجنى
ولكن بلا طائل، فأنا هارب
والمدينة تهرب منى
وأشعر أنى فقدت قناعى
ملامح وجهى

وانى أحس ببعض الدوار

وان علىّ التحلى ببعض الشجاعه

أقول لهم:

- قد يكون صحيحا، وقد لا يكون أتته يدى.. أو طوته الظنون!

أقول لهم:

- بل أنا مذنب! فاقتلونى!

مضت ليلة الرعب مبطئة، ساعة إثر ساعه وأقبل من أخبرونى بأن الذى سمعوه.. إشاعه!(٧)

هذه هى القصيدة التى أرخها الشاعر بعام ١٩٦٦.

بعد ذلك بما يقرب من عشرين عاما، كتب الدكتور **سليمان الشطى** قصة قصيرة بعنوان «صوت الليل» ونشرها ضمن مجموعة قصصية عنوانها: «رجال من الرف العالى» ونحاول هنا أن نقدم تلخيصا لها يساعد على متابعة الدراسة.

كان بطل القصة قد بدأ يدخل فى النوم، حين دق جرس الباب، وسبقته زوجته، وعادت ممتقعة اللون لتخبره «أن أحدهم سيموت»، فأسقط الخوف بطل القصة فى عالم الوهم، وراح يستحضر أحداث يومه فى المجلس الكبير من نقاش حول وسائل الخدمة الاجتماعية، واستعاد تفوقه على الآخرين فى حديثه الذكى بالمقارنة بين ضياع الإنسان المعاصر فى المدينة من جهة، ودفء الحياة الإنسانية فى صحراء الماضى من جهة أخرى، واستغرق فى هذه التفاصيل والصوت الصارخ على الباب يستغيث، والبطل لا يفتح، وتتكرر الاستغاثة، ويتكرر معها خوف النموذج، وحين هم بفتح الباب أوقفته زوجته خشية أن يكون فى الأمر مكيدة، وتضخم كلمة «مكيدة» الوهم فى خيال البطل، فيهجم عليه «خاطر لموقف قديم، حينما تصلب وقال كلاما خطيرا مع شكه ببعض الحاضرين أنهم عيون ناقلة أخبار... يومها حث على إشاعة الإحساس بالإنسان وإلغاء كل تمييز، وهذا لا يكون إلا من خلال الموقف السياسى الواضح»، وأدت به ذاكرته النشطة إلى خطة اختطافه من مجهولين، وأنها وضعت فى ذلك اليوم، وحين تجاوزت إشاراته الحدود المرسومة، وأخذ خياله يلون الأحداث، فانتقل به إلى تأثير اختطافه على أسرته، حين ينتشر الخبر.

وتسرى عدوى الفزع إلى زوجته التى تطلب بوليس النجدة الذى لا يرد، ويحاول البطل أن يشجع نفسه، فيهم بالخروج إلى الطارق المستغيث، وتلحق به زوجته، ولتردده لا يفتح الباب، ولكن يسأل عن طريق الهاتف الداخلى: «من أنت؟» فيجيبه: «أنا جاركم حارس المبنى المجاور»، ومع أن القصة هنا تلقى نقطة ضوء على الطارق المجهول، فإن فزع المثقف يدخله فى سرداب آخر من الوهم، فيتخيل أن هناك محاولة لاغتيال الحارس أخذا بالثأر، ويؤيد هذا الوهم عنده أن الحارس من بلد تكثر فيه حوادث الثأر، وتستدعى الذاكرة حادثا مشابها من هذا الطراز، ثم قرر الخروج إلى هذا الطارق، ولكن الرعب مازال يعمل عمله، فيطلب من زوجته التى صاحبته أن توقظ الخادم ليكون فى صحبته، ويسمى هذا الخوف حذرا «فالحذر واجب، واثنان أحسن من واحد»، وخرج الثلاثة، ليكتشفوا أن الحارس المسكين كان يعانى أزمة حساسية حادة أصابته بعد أكلة سمك لا تناسبه، ويختم الأديب القاص قصته بجملة دالة

على لسان البطل: « إنه الضعف البشرى»، وجملة دالة أخرى عن البطل: «وراح يرتب أفكاره من جديد» [٨].

- ودراسة الموضوع تتحرك فى مسارين متضادين بطبيعتهما، يتعلق أولهما بوجوه التلاقى بين العملين، وهذا المسار هو المحرض والمثير لهذه الدراسة منذ البدء، ويتعلق المسار الثانى بوجوه الاختلاف فى المعالجة، وهو مسار لازم بالضرورة، فدونه لا تكون هناك موازنة أو مقارنة، لأن اللاحق من العملين والحال كذلك يفقد كثيرا من مقومات الإبداع الأصيل، وفى ذلك ظلم بين، مع مراعاة ماسبق أن بيناه من أن الذى نحن فيه ليس من قبيل الموازنة ولا من قبيل المقارنة، وعلى الدراسات الأدبية أن تبحث له عن مصطلح نقدى يميزه عنهما، ونعتبر هذا نداء إلى كل من يهمه الأمر أن يشارك فى البحث عن هذا المصطلح الجديد.

وجوه التلاقى..

- بداية نحن أمام نمط من السلوك الإنسانى، يكاد يكون سمة لشريحة من الناس، هذه الشريحة لا تخص المجتمع المصرى وحده كما صورته القصيدة، ولاتخص المجتمع الكويتى وحده كما صورته القصة، بل هى سمة ناهدة لأن تكون سمة عالمية، لأنها - بينة الثقافة بوجه عام، وبهذا المفهوم تصبح مفردة من « **النماذج البشرية**» التى يعالجها الأدب المقارن، إذا تتبعها الدارس فى الآداب المختلفة بين اللغات، هذا السلوك الذى نراه فى نموذج «المثقف» من سلوك متشكك، فيوقع الإنسان فى مباءة من: التردد، والفزع، والاضطراب، تأخذ عليه جماع نفسه فيصاب بالحيرة والارتباك، ويذهب قلبه شعاعا لمجرد أى مثير صغير قد لا يكون له أدنى علاقة بالهول الذى انخلع له قلب النموذج، ومصداقية هذه السمة تغص بها حياتنا اليومية، وفى وقائع الأيام حول كل منا شواهد صارخة على هذه الحقيقة النفسية، فهل جردت الحساسية التى أذكتها الثقافة فى الإنسان صاحبها من بعض قواه النفسية فى مواجهة الأحداث خارج نطاق الثقافة؟ نخشى أن نكون قد ظلمنا الثقافة لو كان الجواب بالإيجاب!

ومن وجوه التلاقى بين العملين أن الشاعر والقصاص اتحدا **فى الإطار الزمانى**، فكل منهما اتخذ من الليل وعاء للحدث، وكان التوحد بينهما قويا لدرجة أن كلامنهما بدأ بالليل، فالقصيدة تبدأ فى بيتها الأول بقول الشاعر: «ولما تسلل فى الليل من أخبرونى»، وكذلك الأمر فى القصة وهذه بدايتها: «كان فى أول لحظات خدر النوم عندما اخترق أذنه صوت جرس الباب يهشم صمت الليل».

ولكى يكون التوحد حميما أكثر وأكثر بين العملين فى الإطار الزمانى نجد المبدعين ينصان على نهاية الحدث أو الأحداث مع نهاية الليل، فالقصيدة تنتهى مع قول الشاعر: «مضت ليلة الرعب مبطئة، ساعة إثر ساعة/ وأقبل من أخبرونى بأن الذى سمعوه إشاعة»، وتتوازى القصة مع القصيدة فى نهايتها مع نهاية الليل: «مع النور الأول مع الفجر كان منتصبا ثابتا، يقول لزوجته باعتداد ووضوح: لاشىء .. حساسية».

لو كان الأمر بين قصتين لتوقفت الموازنة هنا، وأكدت على التأثير والتأثير بين المبدعين، ولكننا نكاد نجزم بأن الدكتور **سليمان الشطى** لم يكن فى ذهنه القصيدة من قريب ولا من بعيد، ليس لأنه غير مهتم بالشعر، فهو

أستاذ أكاديمى فى الأدب الحديث، ولكن انطلاقا من أن موهبة القص التى تنبه إليها منذ بداياته، وغذاها بقراءاته، من طبيعتها أن تكون مبرمجة على هذا الجنس الأدبى، فتأثره يكون بالدرجة الأولى مستقى من منابع القصة. ونتساءل.. ما الذى جعل كلا من الشاعر والقاص يعمد إلى «الليل» إطارا زمنيا يغشى مساحة القصيدة والقصة من البدء حتى النهاية؟

ونقول... إن الليل هو مسرح الجريمة، فيه تحاك الدسائس، تدبر المكائد، لأن عين الكون فيه منطفئة، فهو مناسب لتنفيذ الجرائم، والليل بهذا المعنى متطابق مع الأوهام التى اعتمدت بطل القصة، من خطف واغتيال، كما أنه منسجم مع القصيدة، حيث العبارات التى تتناقلها الألسن عن «زائر الليل»، أو «زوار الفجر»، ومادام الأمر كذلك فإن «الليل» فى العملين يتجاوز وضعه المعجمى، وينهد إلى مسار آخر كإشارة مفتوحة تطمح إلى التعبير الكنائى أو الرمزى.

- كما يركز العملان على **تصوير الشخصية من الداخل**، والتصوير من الداخل يهدف إلى جلاء النفس الإنسانية على ما هى عليه فى الأفراد والجماعات، والوقوف على حقائق الموقف هو الخطوة الأولى فى العلاج، ففى القصيدة والقصة تجربة إنسانية عميقة تبرز الحقيقة النفسية والإنسانية من أجل بناء مجتمع أفضل [٩] ومع بروز الحقيقة ندرك أن النموذج البشرى غارق حتى الأذنين فى الوهم الذى أدى به إلى الفزع المربك والمحير، فبطل القصيدة يقول: «وقعت سجينا/وهأنذا هارب ومطارد/أهيم بلا وجهة/ أتخبط فى العربات، المحلات..... وأشعر أنى فقدت قناعى/ ملامح وجهى/ وأنى أحس ببعض الدوار»، أما بطل القصة فقد صوره المؤلف فى المفتتح بقوله:«انتفض...... القى دثاره فى حركة رعب مفاجئة»، وفى مرحلة من تطور الأحداث بداخله:« أحس بالتخاذل، وارخى الخوف والمفاجأة كل متصلب فى جسده» و «لم يجرؤ على ضغط زر الفتح (يقصد فتح الباب)، ودب الوهن فى ركبتيه، لسانه يصطك متخشبا بين فكيه»، وحتى انتقل به الخيال إلى مناقشة الثأر الذى يتعرض له الحارس، يلاحقه العجز والوهن، فيقول : «ماذا لو كان مطاردوه يجرون وراءه؟ ماذا يحدث لى؟ قد يصيبنى ضرر!» كما يلجأ إلى اللغة فى تبرير ما هو فيه من هلع، فيسميه «حذرا»، ثم يطلب من زوجته إيقاظ الخادم مستعينا باللغة «لابد أن يكون الإنسان منتبها لما حوله، الموقف مخيف ويحتاج إلى دقة فى التعامل، يجب الا تكون حركتنا ردة فعل سريعة وتابعة للأحداث... حينئذ سنقع فيما لا نحب».

كما رسم له المؤلف صورة تكاد تكون تكون كاريكاتورية فى طريقة فتح الباب،فهو لا يلجأ إلى فتح الباب الرئيسى الذى يأتى منه الصوت - كما هو المفروض - بل يفتح بابا آخر، وحتى هذا يفتحه ببطء، حتى «يكون لديه متسع من الوقت ليقفله مرة أخرى» إذا كان فى الأمر ما يريب.. «ببطء وحذر سار نحو الزاوية البعيدة، فضل أن يرفع رأسه وينظر من بين قضبان السور»، وحتى بعد أن رأى الرجل منحنيا ومتكئا على عمود النور، و «يده على صدره، وقد التوى كل شىء فيه»، بعد كل هذه الحقائق «انفتح الباب، كانت زوجته مندفعة، ووراءها الخادم»، الخلاصة أنه آخر من يصل.

ونجم عن الفزع الذى استغرق البطل فى العملين ووقوعه أول الأمر هام على وجهه متخبطا فى مفترق

الطرقات، ثم بدأ يفكر فى كيفية المواجهة: «أحاول أن أتدبر أمرى/ أعد دفاعى»، وتطور فكره إلى تشجيع نفسه: «وأن علىّ التحلى ببعض الشجاعة»، ويعطى تفسيرا لما أعده من دفاع، والتفسير يأخذ ثلاثة أشكال متغايرة : «أقول لهم: لن أجيب فلستم قضاتى»، ثم «أقول لهم: قد يكون صحيحا وقد لايكون/ أنته يدى أو أنته الظنون»، والإجابة الثالثة: «بل أنا مذنب ! فاقتلونى»، وهى إجابة تتحرك من النقيض إلى النقيض، من رفض الإجابة مع عدم الاعتراف بالقضاة أنفسهم، إلى الإقرار والاعتراف الصريح بالذنب، مرورا بالإجابة المتأرجحة بين الرفض والاعتراف.

وقد تعددت الاحتمالات كذلك مع بطل القصة، فبينا هو غارق فى الرعب من احتمال اغتياله، أوصى نفسه بالشجاعة : «لابد أن يتشجع» وهو المعنى نفسه الذى حدث به بطل القصيدة نفسه، ويبدو أن بطل القصة قد تمالك بعض الشىء، فداخله قدر من التبصر، لا يمكن أن تكون هذه مؤامرة... ذلك الموقف لم يكن بالخطورة، ولو ارادوا أن يصنعوا شيئا لا يكون بهذه الطريقة المفضوحة»، ومع ذلك لم يمنعه هذا القدر من التبصر أن يسقط فى وهم جديد.

وجوه الأختلاف

سبقت إشارتنا إلى أن العمل الأدبى الأصيل لا يفقد شيئا من مقوماته لمجرد أنه تلاقى مع غيره من الأعمال، ذلك لأن لكل موهوب وسائله وأدواته التعبيرية الخاصة التى تميزه عن الآخرين، فيظل العمل قائما بنفسه، وعليه طابع قائله، حيث يشق لنفسه فضاء جديدا، قد يكون موازياللفضاء السابق، وقد يكون نقيضا له، أو متقاطعا معه، وهو فى جميع الحالات يكون نصا جديدا غير السابق، مادامت أدواته الفنية مكتملة، وعلى القارئ المبدع أن يكشف عن فارق ما بين العملين، ووجوه الاختلاف بين العملين فى عنصر أو أكثر هى بعض الشواهد على أصالة هذه الأعمال، وعلى هذا ترصد الدراسة وجوه الاختلاف بين القصيدة والقصة.

- وأول ما نراه فى هذا السياق **تمايز الخطاب**، فالقصيدة التزمت ضمير المتكلم من ألفها إلى يائها، وهذا قد يوحى بأن الحدث من تجارب الشاعر الواقعية، ويرشح لذلك أن الشاعر له فكره وتوجهه فى المسألة السياسية، مرتبطا برؤية وطنية وقومية، والذى أعرفه أن فى طبع الشاعر ضربا من الحدة والصرامة والصلابة، بمعنى أنه لا يقبل فى جدلياته الحلول الوسط، وأعرف مثلا أن ديوانه الأول «مدينة بلا قلب» قد تعرض للمصادرة فى السنوات الأولى للثورة المصرية، ومع ذلك مضى الشاعر فى خطه ومعتقده دون أن يلون فكرا أو يصبغ معتقدا، حتى تبين للمسئولين نظافة محتواه، والتفسير الخاطئ الذى أدى إلى مصادرة ديوانه، وتجربة مثل تجربة القصيدة لا تستغرب على شاعر بهذا الخلق.

أما القصة فقد استخدمت ضمير الغيبة فى الحديث عن البطل، ولكن القصة بطبيعتها تفسح المجال لتغير صيغة الخطاب، من غيبة إلى تكلم إلى خطاب، لا من قبيل «الالتفات» المعروف فى البلاغة العربية، بل هو نابع أساسا من تعدد الأصوات فى القصة - لاحظ أن القصيدة كانت ذات صوت واحد - فهناك صوت الراوى، وهو الذى يسوق الأحداث فيذكر الآخرين بضمير

الغائب، وهذا الصوت فى حقيقة الأمر هو المسيطر على العمل، ومع ذلك يتيح الفرصة للأصوات الأخرى، كالبطل والزوجة والحارس المصاب، كى تعبر عن نفسها أو غيرها، أما صوت المؤلف فليس أحد هؤلاء على وجه اليقين، حتى لو ادعينا أنه مختبئ وراء صوت الراوى، وحتى لو سلمنا انه صوت الراوى، فإن هناك مساحة فارقة تنأى إلى حد كبير عن جعل الحدث من واقع المؤلف الخاص.

ينشعب عن تمايز الخطاب **علاقة المؤلف بالنموذج**، فقارئ القصة لا يساوره أدنى شك فى أن المؤلف يدين البطل، وإذا خففنا التعبير فإنه يرصد جانبا فى حياة المثقف، ووضع القصة فى سياق العنوان العام «رجال من الرف العالى» يحتم أن يكون أبطال القصص التى تندرج تحت العنوان، اخذ كل منهم بنصيب من العنوان، وجماليات المكان تفسر لنا هذه الجوانب السلبية للأبطال، فمهمة الرف العالى فى هذه الفلسفة تجعله مستودعا لما ليس له مهمة انية فى حياتنا اليومية، ربما يكون قد بلى أو مضى زمانه، وربما يكون أوانه لم يحن بعد، وفى أحسن الظروف يكون «ديكور»، وأيا كان أمره فليس من الحاجى والضرورى فى حياة الأوساط الاجتماعية التى يعنى بتصويرها المؤلف، على الأقل فى الوقت الراهن، وبهذا المفهوم يكون «المثقف» غير مهيأ للتعامل مع الحياة اليومية فى أبسط تصوير له، وإذا أطلقنا العنان للتعبير عن «المثقف» بما هو حالة، فإنه يكون فى أحسن حالاته بمثابة «تحفة» على الرف العالى، أى مجرد «ديكور»، بعيدا عن متناول الأطفال وقطط المنازل، لأنه بطبيعته هش وقابل للكسر، وعليه أن يصلح من شأنه، ويقوم من سلوكياته تجاه الأحداث، حتى يكون إنسانا مطابقا لما يتباهى به من عبارات طنانة فى المحافل وفى الكتب.

ونحن مع القصيدة لا نشعر باكثر من العطف أو التعاطف مع هلع النموذج، لأننا قد نتناسى خوره وضعفه البشرى، ونُنحى باللائمة على من سبب له هذا الفزع، بالدرجة الأولى ندين السلطة التى تحارب حرية التعبير وتضطهد المثقفين الأحرار، وتسلط عليهم انيابها، فلا يشعر المواطن - لا سيما المثقف الملتزم - بالأمان، وما دامت كلاب الصيد تنبحه فهو دائما مستوفز، يتوقع صنوفا مختلفة من حرب السلطة، ولأنه تعود على وسائل المصادرة، إما فى حياته الخاصة، أو فى ما وقع للأشباه والنظائر وعاينه بنفسه، فهو جاهز دائما لأن يطير قلبه من أية همسة مشبوهة.

فإذا اتحد الشاعر **احمد عبدالمعطى حجازى** بالنموذج عبر ضمير المتكلم، فلا بأس، لأن له هدفا فنيا من وراء هذا الاتحاد، فهو يستعدى قارئه على السلطة، من خلال بث عواطفه ومشاعره تجاه الحالة، لتعدى الآخرين فينهضون لمؤازرته فى حرب مقدسة من أجل حرية التعبير، وإذا انفصل الدكتور **سليمان الشطى** عن النموذج مستخدما أساسا ضمير الغائب، فلا بأس، لأن له هو الآخر هدفا فنيا من وراء هذا الانفصال، فهو يعمل على تشخيص حالة مرضية، حرصا منه على علاجها والتخلص من سلبياتها.

مما يؤكد تمايز الشعور عند المؤلفين فى علاقة كل بنموذجه، أن **المثير أو المحرض الأول** فى العملين مختلف، فهو فى القصيدة له واقع صحيح، فهناك من تسلل فى الليل وأخبر النموذج بأنهم فى انتظاره، وأنهم

شوهدوا حول داره، إذن هناك واقعة من شأنها أن تورث الفزع، حتى ولو تمخضت في النهاية عن مجرد «إشاعة». فإذا استجاب النموذج ووقع في قلبه الرعب، ليس من حق أحد أن يتوجه إليه باللوم كما قلنا، ولكن المثير في القصة لا واقع له أصلا، فليس من طبيعة الحدث الأول «الاستغاثة»، أن يبعث كل هذه التهاويل من مخيلة النموذج، فهو من البداية مريض يطلب العون من الجيران، وهو كذلك في النهاية، ممّا يشي بعدم التعاطف مع النموذج، لأنه هو الذي تبرع من عندياته بالزوابع والأعاصير التي بناها طورا بعد طور، واستسلم لها تعصف به وتدمره، حتى لو اعتذر عن نفسه في النهاية بأنه «الضعف البشري».

حصار البطل مع تحققه في القصيدة والقصة معا، فإنه في العملين يختلف، فعلى الرغم من أن النموذج يصرح بقوله عند **حجازي** «وقعت سجينا»، فقد تمثل سجنه في هروبه وشعوره بالمطاردة والمصادمة من مكان لآخر طوال الليل، وعليه فقد كان سجنه مجازيا، يتشكل في حصار الأفكار السوداء على مناشط الفكر والخيال، أما بطل القصة فقد كان سجنه داخل بيته، وكلا السجينين منبثق انبثاقا طبيعيا مؤتلفا مع سياقه، فالمحرض في القصيدة تزامن مع وجود النموذج البشرى خارج منزله، واقترابه من منزله سيوقعه في المكروه، فهروبه إذن طبيعي، بينما المحرض في القصة تفجر مع وجود النموذج داخل منزله، والخروج منه سيوقعه في المحظور حسب أوهامه، فكان لزوم البيت إذن طبيعيا.

ظهرت **المدينة** كموضوع بشكلين مختلفين في العملين، المدينة في القصة إشارة محايدة، أي مجرد وسيلة من وسائل التصوير، وجدنا فيها البناء الحديث ذا الأبواب المتعددة، والحارس، والتليفون الداخلي والخارجي، السيارات، بوليس النجدة، أعمدة النور، وكلها من مفردات المدينة، استغلها الشاعر كأدوات للتصوير، دون أن يتخذ من المدينة موقفا، إلا في مكان سيأتي بعد قليل، أما القصيدة فقد استخدمت المدينة كذلك بما هي وسائل تعبيرية، «أتخبط في العربات، المحلات، /مفترق الطرقات، الحوارى،/ حبال التليفون، ضوء النيون، مرايا المصاعد..»، والقصيدة بهذا القدر تتفق مع القصة، ولكن القصيدة تقول فيما بعد: «كأني أحاول نقل المدينة في مقلتيّ لسجني/ ولكن بلا طائل، فأنا هارب/ والمدينة تهرب مني»، وهي عبارة تحدد موقفا من المدينة، هو أقرب ما يكون إلى الجدلية، فشاعرنا قد تجاوز علاقته الرومانسية بالمدينة، وانتقل ببصيرة نفاذة إلى مرحلة الوعي المحدث، وهو موقف ناضج متطور عن مرحلة الرومانسية.

وجدلية المدينة عند **حجازي** تستدعي جدلية المدينة في القصة، فالدكتور **سليمان الشطي** خلع على بطله موقفا رومانسيا في لحظة أولية: «لقد أصبح الإنسان وحيدا في أشد المواطن ازدحاما.. إن ضياعنا وسط مدينتنا وإحساسنا بالوحدة مرهق.. هذه صحراؤنا، لقد استطاع دفء الإنسان فيها أن يملأ أطرافها المترامية، فخلقت مجدا من القيم»، ويتابع تمجيده لقيم المجتمع الصحراوي من: نجدة، وتعاضد، وكرم، في مقابل مشاعر العزلة في زحام المدينة، وهذا موقف رومانسي من المدينة، يمثل مرحلة الشعور بالضياع، ويطالب بالعودة إلى قيم المجتمع البدائي [١٠].

والوعى المحدث فى القصة يأتى فيما بعد، حين يقول البطل معمقا مجرى الحوار: «ولكن علينا الا نعيش فى خدر الماضى.. لم أرد أن امجد الماضى، ولكن أريد أن (أعصرن) هذه القيم، فيجب أن نعيش العصر ونتفهم منطقه، وأن نحيى إنسانية الإنسان، هكذا مثقفون يحسنون صناعة المجتمع بتعاونهم»، ونحن نعتبر هذه الرؤية الواعية تدخلا غير مباشر من المؤلف، للإيحاء بفلسفته الاجتماعية من ضرورة التحول، ولكنه اختبأ فى الإعراب عن قضيته وراء شخصيته القصصية، مراعيا فى ذلك اصول الفن القصصى (١١).

- والتمايز السابق ادى بالضرورة إلى كون القاص موضوعيا فى تجربته، حيث ترك بطله يصور نفسه فى حديثه الداخلى مع نفسه، ليصور بالتالى وعيه الباطنى، وعدم التدخل المباشر من القاص، جعل القص كأنه صدر عن محايد مصاحب للبطل، وبهذه الحيلة الفنية عمل على تبرير الآراء والأحوال والدوافع عامة، وبهذا الشكل الدرامى بدت القصة موضوعية اجتماعية محضة، وهى كذلك بطبيعتها.

والأمر ليس كذلك فى القصيدة، فالشاعر وصف تجربته عبر مشاعره الخاصة، ومن أجل ذلك ظلت القصيدة تعبيرا ذاتيا. وفارق الذاتية والموضوعية الذى نلمحه فى العملين موضوع الدراسة، فارق عام بين الجنسين الادبيين : الشعر والقصة، وقد عبر **حجازى والشطى** عن ذلك بوضوح.

- ونحب أن نختم هذا المبحث بفارق آخر، وهو وإن كان عاما فإن له ملامحه فى المادة الأدبية التى تخضع للدراسة، هذا الفارق أشرنا إليه فى المدخل، وهوعلاقة الشاعر والناثر باللغة، ونصوغه هنا فى شكل ثنائيات متضادة، ثنائية كبرى هى : شعر/ نثر، ويتفرع منها مجموعة من الثنائيات الصغرى، هى:

ثنائية: الموقف وسيلة للصورة الشعرية/الموقف غاية فى ذاته للناثر.

ثنائية: الشاعر دون كلماته/ القاص متجاوز للكلمات.

ثنائية/ الشاعر فى خدمة الكلمة/ الكلمة فى خدمة القاص.

وجميع هذه الثنائيات متمثلة فى القصيدة والقصة، ولنا وقفتان مع بعض كلمات فى القصيدة، نتبين على ضوئها القيم الفنية التى تفسر الأطراف الأولى فى هذه الثنائيات، ونخص الأولى لأن الأطراف الأخرى لا تحتاج إلى تفسير. تبدأ القصيدة بقول الشاعر: «ولما تسلل فى الليل من أخبرونى/ بأنهمو فى انتظارى/وأنهمو شوهدوا حول دارى/..» والتحليل اللغوى بمثابة الضوء الكاشف للاسرار الكامنة فى التعبير، فكلمة «تسلل» دالة بوضعها على التخفى، و «الليل» حجاب بطبيعته عن الرؤية، وفاعل التسلل والإخبار اسم موصول فهو غير محدد، والضمير «هم» ورد مرتين، مع واو الجماعة فى «شوهدوا» ثلاثتها ضمائر تعود على غير مذكور فى الكلام، وبناء الفعل «شوهدوا» لمجهول، ضيع الفاعل الشاهد على الواقعة، كل هذه إشارات دالة بقوة على الضبابية وعدم التثبت من حقيقة الأمر، مما يشى منذ البداية بأن تتجلى النهاية عن مجرد «إشاعة»، فكأن الكلمات الأولى شاركت فى صناعة نسيج لغوى من الإشارات الدالة، هيأت السياق لا صطياد المفاجأة غير المتوقعة «إشاعة»، التى أحدثت بمفردها مفارقة حادة مع كل ما سبقها فى فضاء القصيدة.

الوقفة الثانية مع قول الشاعر: «كأنى أحاول نقل المدينة فى مقلتى لسجنى» فالحرف «كأن» فى بداية الجملة اداة تشبيه، والأصل فى الاستعمال أن يليها المشبه ثم المشبه به على التوالى، وضمير المتكلم المتصل بالأداة هو المشبه، كما أنه المشبه به، لأنه المتكلم فى حالين، المتكلم مقرونا بكل ما سبق الأداة، من أول «وقعت سجينا»، والمتكلم بشروط ما بعد الأداة، وهذا انشطار فى أقل رمز للكلمة، وكل شظية منه تعنى عالما كاملا بعواطفه وانفعالاته، وكائناته الحية والجامدة.

فكلمة «أحاول» ناطقة بالرغبة فى الفعل رغم الشعور بالعجز، لأن المفعول به بإضافته «نقل المدينة» صرح بالاستحالة، ومع ذلك فهناك أكثر من رغبة فى التجريب، وتتمدد الاستحالة أكثر إذا عرفنا أن نقل «المدينة» وهى من المتناهى فى الكبر، سينتهى وينول إلى «مقلتى» المتناهى فى الصغر، وهذا فى حد ذاته تكثيف لوجود، كما تعلمناه من فلسفة جماليات المكان، ونقل المدينة إلى المقلتين تعبير كنائى عن منتهى الحب، لدرجة أن ترسب مثل هذا التعبير إلى العامية التى اتفقت على وضع من تعزه فى عيونها، وهو معنى دارج فى معظم البلاد العربية - إن لم يكن فى جميعها -. كما أن إضافة المقلتين إلى ياء المتكلم منتهى الحميمية، وفى هذا وذاك حرص بالغ على احتواء المدينة، حتى تكون عزاءه وسلواه فى المكان المنغلق وهو، السجن ، الخلاصة ان الجملة هنا جملة قاطبة، وفيهاءماهو اكثر بكثير من مجرد إحساس» [١٢]، حيث الانفعال أصبح شيئا له كثافة الأشياء .

ونود فى نهاية هذا المبحث أن نكون أكثر قربا فى التفرقة بين لغة الشعر ولغة القصة، ونأخذ من القصيدة جملة ، لنرى كيف عبرت عن معناها قصة «صوت الليل».

يقول حجازى فى قصيدته وهو يصور حالة الاضطراب التى سقط فيها: «وأشعر أنى خلعت قناعى»، وهى جملة نموذجية للتعبير الشعرى الذى بلغ غايته فى تمثيل المعنى أكثر مما تدل عليه - على حسب ما قرره سارتر - ، فالقناع كمصطلح نقدى معاصر له حدوده وشرائطه التى تواصى بها الدارسون، ولسنا عن هذا نتحدث، فليس لدينا قناع بهذا المفهوم فى القصيدة أو فى القصة [١٣]، ولكننا فقط نحاول إلقاء الضوء على كثافة التعبير الشعرى. وفكرة القناع أساسا مستعارة من المسرح، حيث يرتدى الممثل غير ثيابه الخاصة، ثيابا تتلاءم مع الشخصية التى يقوم بتمثيلها، وليس فقط مجرد تغيير الثياب، بل يغير من ملامحه وسماته وحركاته، وهذا هو القناع، ومن خلال القناع يتضمن الممثل شخصية من يمثله على خشبة المسرح، وعليه فى هذه الحال أن ينسى أو يتناسى تكوينه الخاص الذى قد يفارق تكوين البطل زمانا ومكانا، فهو إذن يؤدى دورا مصنوعا بعناية وإتقان، وبعد الفراغ من دوره على المسرح، يعود إلى سيرته الأولى إنسانا طبيعيا.

فإذا انتقلنا إلى ما نحن فيه، تكون الجملة الشعرية التى اخترناها، أشارت إلى حقيقتين، حقيقة ظاهرة يعيش بها النموذج فى الأوساط والمحافل الثقافية والرسمية، وهذه عادة تكون محاطة بصيغ معدة تحكمها سلوكيات تحفظ لصاحبها رونقا اجتماعيا مثاليا، فإذا ما خلا بنفسه وتعرض للسبر والاختبار تجلت الحقيقة الباطنة التى لا تصمد أمام وقائع الحياة اليومية، والعبادة الشعرية أشارت إلى هذه المعانى فقط، ولم تسم على وجه التحديد هذه الأفعال والأقوال التى كان الشاعر

يمارسها وهو يرتدى قناعه، وهنا يجىء دور القارئ الحصيف، ليشارك فى العمل الأدبى، بالتكهن عما يمكن فعله أو قوله حينئذ، وما دام القارئ مشاركا فى صناعة العمل فإن السلوكيات ستعدد بتعدد القراء، بل إنها تتعدد مع القارئ الواحد كلما أعاد القراءة، وفى هذا وذاك ايما إخصاب وغنى للعمل الفنى، فلكل قارئ تجربته الخاصة التى يمتاح منها فى التفسير والتأويل.

ولو أن القاص قال لنا مثل هذه الجملة الشعرية فلن نكتفى منه بها، فعليه أن يكون أقرب من الشاعر فى الدلالة على المعانى، وقصة «صوت الليل» على دراية بهذه الحقيقة الأدبية، وحين أراد القاص أن يعبر عن القناع بما هو مفارقة صارخة بين الظاهر والباطن، عمد إلى تسمية المعانى وتحديدها فى الحالين، فتحدث عن النموذج حال كونه مرتديا قناعه، ساعة كان يناقش قضايا الإصلاح الاجتماعى فى المحافل بأسلوب منمق وجذاب، حينئذ كان يقول كلاما كبيرا، كلاما يليق بإنسان كبير فى زعمه، وحين أنسحب من المجتمع، وخلا إلى نفسه فى البيت، وتعرض للاختبار، تجلت حقيقته دون «رتوش»، إنسان هش، لقد سقط القناع الذى كان يتزيى به فى المجتمعات، وكل ذلك قاله القاص بسرد للتفصيلات الجزئية قولا وفعلا، ظاهرا وباطنا، بل إننا نستطيع القول إن مبنى القصة فى هيكلها العام ليس إلا رصدا للنموذج فى حالين، مرة بالقناع، وأخرى دون قناع.

إذن لقد أحس الشاعر حين كثف التعبير، لأن هذا طبيعى فى لغة الشعر، ولقد أحس القاص بسرد التفصيلات، لأن ذلك من طبيعة الجنس الأدبى كقصة، ولن يقبل من أحدهما إلا ما جاء من كل منهما، أليس ذلك هو عين الحقيقة الأدبية التى قررها «سارتر» حين قال: «إن الناثر إذا أفرط فى تدليل الكلمات، فإن صورة النثر تتحطم، وتقع فى الفراغ، وإذا تصدى الشاعر للحكاية أو للشرح أو للتعليم، صار الشعر مدموغا بطابع النثر، وخسر دوره، فالأمر هنا أمر تراكيب معقدة غير صافية، بيد أنها محددة»(١٤).

وفى النهاية..

نرجو أن تكون هذه الدراسة قد أفلحت فى تحريض المهتمين بالدراسات الأدبية، وأثارت فيهم شهوة المزيد من المعالجات، لإثراء موضوع بكر على هذا القدر من الحيوية، وإلا فحسبنا الجهد المخلص.

الإسكندرية فى ٢ نوفمبر ١٩٩٦

الهوامش والتعليقات

١ ـ انظر، د. ديزيره سقّال: من الصورة إلى الفضاء الشعرى، دار الفكر اللبنانى، ط الأولى ١٩٩٣، ص ٦٢ وانظر ما أشار إليه.

٢ ـ انظر، جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولى، ومحمد العمرى، دار توبيقال للنشر، ط الأولى ١٩٨٦، ص ٩٢، ٩٦، وانظر معه بحثنا الموسوم:الشعر ولغة التضاد، حوليات كلية الآداب ـ جامعة الكويت، الحولية الخامسة عشرة الرسالة المائة وثلاثة ٩٤ ـ ١٩٩٥، ص١١٩، ١٢٠.

٣ ـ انظر أيضا حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافى العربى، بيروت، ط الأولى ١٩٩٤، المبحث الثانى من الفصل الثالث، ص٨٣ ـ ٩٠.

٤ ـ جان كوهن:بنية اللغة الشعرية، السابق، ص١٤٢.

٥ ـ النص نقلا عن د. صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى، مكتبة الأنجلو المصرية، ص٧٦. ٧٩ وسقط منه سهوا تعبير «عن قوافى»، ونقلها عنه آخرون دون التنبه إلى أن الصواب هو «عن قواف»، والتجاوز مع المؤلف الأول وارد بما أنه قراءة أولى، أما عن الناقل فالتجاوز أقل لأنه قراءة ثانية ومن طبيعتها الاستدراك على السهو.

٦ ـ جان بول سارتر: ما الأدب، ترجمة د. محمد غنيمى هلال، دار العودة، بيروت لبنان ١٩٨٤، ص من ٧ ـ ١٥.

٧ ـ أحمد عبد المعطى حجازى: ديوان الشاعر العربى المعاصر، الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، يناير ١٩٩٣م، ص ٢٩٧ ـ ٢٩٩.

٨ ـ انظر للقصة كاملة، سليمان الشطى: رجل من الرف العالى، مختارات فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، يوليو ١٩٨٩، ص ١٢٣ ـ ١٣٢.

٩ ـ انظر، د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة.

١٠ ـ لمزيد من المعلومات حول علاقة المثقف بالمدينة، انظر كتابنا «المدينة فى الشعر العربى المعاصر، عالم المعرفة الكويت، العدد ١٩٦، أبريل ١٩٩٥، الفصول الثلاثة الأولى، وهى تناقش على الترتيب موضوعات: الضياع فى المدينة ـ وهو الشق الأول من العلاقة الرومانسية، وثنائية: القرية/ المدينة، الشق الثانى من المرحلة الرومانسية، وهى تقابل الوجه الرومانسى فى القصة على شكل ثنائية: المدينة/ الصحراء، والفصل الثالث: جدلية المدينة، وهو بداية الوعى المحدث.

١١ ـ انظر، د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، السابق، ص ٥١٥، حيث أشار إلى أنه «قد تتطابق اراء المؤلف مع شخصية من الشخصيات التى خلقها ولكن دون أن يظهر ظهورا مباشرا، فعليه أن يبرر هذه الآراء بالأحوال والدوافع والموقف عامة، بحيث تبدو موضوعية محضة » ومعروف أن ذلك تطور جاء مع الواقعيين والطبيعيين.

١٢ ـ جان بول سارتر: ما الأدب، السابق، ص١٤.

١٣ ـ نشير هنا إشارة سريعة إلى القناع بمعناه الفنى، فهو أسلوب مبتكر حديثا كوسيلة تعبيرية، وخلاصته أن المبدع يختار من بين الرموز التاريخية شخصية اشتهرت بموقف أو قضية مما يماثل قضية الشاعر المعاصرة، ويختبئ المبدع وراء هذه الشخصية، فيتحدث على لسانها، أويدعها تتحدث على لسانه، فالأمران سواء، المهم أن يتوحد المبدع مع الشخصية فى كيان واحد جديد، فيه ملامح منتخبة من المبدع وقناعه، ومن شروط الاستخدام الصحيح فى القناع، صلاحية الشخصية للتجدد فى سمات معاصرة، والتزام المبدع ضمير المتكلم بحيث تستغرق الصيغة العمل الفنى كله، ومن أمثلة «القناع».

فى الشعر المعاصر قصائد عبد الوهاب البياتى فى الحلاج، انظر دراستها الفنية فى الباب الرابع من كتابنا: توظيف مأساة الحلاج فى الشعر العربى المعاصر، مجلس النشر العلمى بجامعة الكويت ١٩٩٦، وما أشرنا إليه هناك من المراجع والمصادر.

١٤ ـ جان بول سارتر: ما الأدب، السابق، ص ٢٤، وهى عبارة ختم بها تعليقه الخامس من تعليقاته على الفصل الأول من الكتاب.

جمال زكى مقار



للبيت قباب ثلاث، واحدة كبيرة تحنو على صغيرتين، تتنزل فى انسياب على مبناها الذى تطوف به نوافذ عالية يتعاشق زجاجها بألوانه المختلفة، تنسل منها بقايا شمس غاربة تضىء بهوه المرصوف برخام أبيض معروق بخطوط سوداء، تقطعه متعرجة، تشى بعدم انتظام العالم، تمنح المكان ضوءًا قليلا ينساب ممتزجا برائحة دهن عود تطوف بالفوانيس المملوكية العتيقة المحطمة المعلقة على الحوائط المتصدعة إلى توحى بآثار عركة بين الزمن والشيطان والإنسان، انتهت بهزيمتهم جميعا هنا، ولم يبق إلا الجد وحده واقفا فى المنتصف تماما، فوق نجمة مغزولة من أضلاع ثمانية من حجر البازلت الأسود والأخضر.

كان وجه الجد عصبيا، له جبين تقطعه خطوط متعرجة سطرتها أيام انتهت عند أنفه الذى كابد غبار معارك ضارية كثيرة، اتسعت فتحتا منخاريه أرسل زفرة حارة، زفرة جواد ، تخاطب الريح الساخنة القادمة من الصحراء التى تحوط البيت، شعت عيناه ببريق لف جسده المصنوع من ألياف مسحورة.

كان شامخا متعاليا، كأنه واقف على جبل، نظرته مرسلة قلقة، وجيشه أسفل قدميه ملتحما فى قتال مرير مع جيش الأعداء، كان غارقا فى حلم أثير، ابتسم فى ثقة، رأى الشمس الباهرة تزحف ساحبة خيوطها، وجيشه يطارد فلول الفارين، صرخ، فارتجت جوانب البيت من صرخته المدوية المرعدة:

- خلفهم لا تتركوهم، إذبحوهم جيدا.

بين صيحات الرجوع، مد يده مفرودة على آخرها، تلمس بكفه الكبيرة المعروقة جباه قواده المكللة بوهج النصر وبالزبد

المتطاير من الخيل المجهدة، همهم مباركا لحظات تمر فى دمائه، تشعل مصابيح قديمة مرمية فى حناياه، ومعلقة مرة أخرى على جدران روحه، صرخ مجلجلا بالفرح:

- مرحى يا رجال.

ارتعدت أوصال النساء الجالسات فى الأركان، تقدم الخدم منه مهرولين، صاح آمرًا:

- خذوا الخيل إلى مرابطها بعد أن توردوها الماء وتقدموا لها الأعلاف، هيا.

أشار بأطراف بنانه إليهم، ارتفع صوت امرأة من النسوة المكومات فى كتلة من السواد ببقايا نحيب مكتوم، نظر الجد متعجبا، قال:- فيم البكاء، نعم مات زوجك، أليس هو أيضا ابنى؟

ارتعدت المرأة وكفت عن الانتحاب، زحفت على السجادة القديمة المهترئة الأطراف، دخلت فى كتلة السواد الملتفة.

الجدة العجوز قابعة على كرسى كبير مصنوع من خشب أسود، تعلو رأسها نصف دائرة من الصدف المعشق بالخشب، تنظر بعينين عميقتين فى بئر الزمن، رأت نفسها تمضى عائدة صوب مضاربهم، الشمس من خلفها مثقلة بهموم نهار صائف طويل، تميل نحو الأفق الغربى والأرض تصعد أنات نهار يموت عندما مالت عن الطريق، برز فتى ممشوق راكبا جوادا أشهب، اندفع نحوها، انطلقت تعدو أمامه، مال عليها، رفعها، أردفها خلفه وهو يضحك ضحكات مجلجلة ساخرة، غير عابئ بصرخاتها ولا ضربات كفها القاسية.

افاقت من حلمها البعيد، لم يكن الرجل الواقف أمامها سوى بقايا لصورة قديمة مهترئة فى خيالها المتعب، تلاشت الصورة، رأت الفارس العجوز يقف فوق النجمة يلبس برياطوس، يضع على رأسه طرطورا تتدلى من نهايته كرة صغيرة، يداعب لحيته المرسلة بلا نظام، يرنو إلى نسوة أبنائه وهن ينتحبن، قال مغتاظا:

- فيم البكاء يا غبيات.

وجه كلامه إلى امرأته العجوز:

- أنت هنا، مرحى بشمسنا الطالعة، مالك، هذى شهور الشتاء عنا قد انقضت، أف.. لا تردين جوابا.

دار حول نفسه، ضرب كفا بكف، صاح:

- أف، ما كل هذا الظلام، افتحوا النوافذ.

لكن أحدا لم يتحرك، كانت الظلمة تنتهب مشاعره، ضرب من ركن، إلى ركن أمسك بمقبض نافذة، أداره، انفتحت، صفعت رياح الغروب الواهنة لحيته فبعثرتها، ارتد إلى الخلف، رنا، فرأى الحفدة الأماجد فى الحوش يتبارزون بسيوف

خشبية، طعن واحد منهم واحدا طعنة صادقة، صرخ وهوى، هلل الجد، أطلق المنتصر صرخة فرحة وهو يضع قدمه على رأس المنهزم.

جاء الليل، تمكن، اغتصب العالم، فعاد الصغار إلى البيت، تقدم المنتصر الطابور، توقف أمام الجد، انحنى فى أدب، وتحت ضوء شحيح تسكبه الفوانيس المتكسرة بارك الجد رأس الصغير تمتم بدعاء غامض، ولما صار المنهزم أمامه، شعت عينا الجد بفرحة مجنونة عابثة، هوت كفه بصفعة ثقيلة على صدغ الصغير، الذى انسحب فى ذلة يكز على أسنانه ويلوك غيظه، ارتمى على الأرض باكيا، أطلت امرأتان من فرجة فى كتلة السواد، كانت أحداهما أم المنتصر، والأخرى أم المنهزم، وفى لحظة انتفضتا، صارتا واحدة فى وجه الأخرى، أنشبتا أظافرهما فى عنقيهما، تصارعتا صراع الديكة ألقت الرقطاء غريمتها السوداء على الأرض وكشفت سترها، عند ذلك ضجت النسوة الجالسات برغبات مسعورة قمن أمسكن الأخفاف، انهلن على السوداء بضربات ثقال، على الراس والوجه والفخذين، نهضت المرأة تلملم نفسها، وولت مسرعة، فتحت الباب، جرت إلى الحوش، قبعت كما تقبع الجراء فى ركن وهى تنتحب، قهقه الجد مرسلا ضحكة ليشتبك مع الليل والخلاء.

حين دخل الرجال العائدون من رحلة النهار مشعثين متربين، عيونهم حمراء مقروحة من غبار طرقات كثيرة تجولوا فيها طيلة النهار، رموا أخراجهم التى تحمل بضاعتهم بجوار الحائط، هلك الأخراج. محشوة بلفيف بضاعتهم، عطور، بخور، عود، صندل، مسك، جاوى، سواك، حرجل، حلف بر، بذر خلة، مناديل، كتب فى الاتصال، أعمال محبة، متون فى إخراج الثعابين الخفية وعذابات الروح ونعيمها.

تقاطعت أيديهم على صدورهم، انحنوا أمام الأب الذى هز رأسه راضيا، تمثلوا أمام عينيه أثلة عظيمة بأغصان ممتدة ضاربة، أحصاهم، تأكد من تمامهم، أشار بيده، أومأ برأسه لهم فانصرفوا يملأون البيت ضجيجا وهم يجمعون نساءهم وأولادهم.

الخدم المسحورون المنومون فى أردية ملونة، مدوا السماط، فردوا عليه القدور والدسوت، رفعوا عنها الأغطية، تصاعد البخار ورائحة الآدام، تسارع الرجال فى اختيار الأماكن الأكثر قربا من الطعام، مدوا سواعدهم وتنازعوا القدور، دسوا مخالبهم فيها، أخرجوا الأشلاء شلوا شلوا، لما انتهوا كانت كومة من رفات السنين على المائدة.

أسكرهم الشبع فتضاربوا بالأيدى القذرة، اجتذبوا اللحى حتى التصقت شعورها بالدهن والجيلاتين، جلسوا يتمازحون، شربوا العرقسوس، هدأت أعصابهم، لفهم هدوء عميق، صاروا مسحورين منومين، وقفوا أمام الأب صفا، أيضا فعلت النساء، أحصاهم الجد زوجا زوجا، كل واحد وزوجه غرفة من الغرف المتراصة، وهو يغلق عليهم الأبواب.

فى هدأة الليل وقف فوق النجمة يتسمع عزف الاشتهاء وضجيج الأجساد.

فى الصباح، عندما جذب الأب مزاليج الأبواب، خرجت النساء، شقشقن سعيدات، اندفعن كالطير المحبوس، رأينه يقف بقامته المديدة، ارتددن للخلف، اختبأن خلف أزواجهن، أحكمن الاتشاح بالسواد، عبثن فى أوهام الليلة الفائتة، غنجن

غنجا سريا، تأودن، تمايسن، بينما كانت السوداء واقفة تلعق جراحها، رمتها الرقطاء بنظرة مخيفة، فكفت عن لعق الجراح، شدت عودها، رنت إلى زوجها القمىء المحدوب، قارنته بالأب الشامخ، همست:

- حمدا لك على نعمائك.

فى المؤخرة، كان الأطفال واقفين، يلفهم الإهمال، ملابسهم رثة، أقدامهم متسخة حافية أظافرهم حادة، شعورهم مشعثة ملبدة، وعلى الجباه ملح شقاوتهم، نظراتهم عصبية قلقة، عيونهم تفوح بسطوة نبتة الجنون فى دمائهم.

عندما انتهى الجد من تلاوة الصلوات، مد الخدم السماط، فرشوا عليه أكواما من الخبز المقدد وربوة من عجوة التمر، جلسوا يتناهشون الطعام، ويتهارشون.

تقدم ابن السوداء من الجد، همس فى أذنه، وشى بابن الرقطاء، (هو يسرق بيض الدجاج ويشربه)، رمى الجد كسرة الخبز من يده، هب، وفى سورة من عزمه وفوران دمه مد مخلبه والتقط الصغير الذى اندس تحت جلباب أمه، قبض بأظافره على زوره، ضغط، حشرج الصغير حشرجة الموت، انتحبت الأم، ولولت، خمشت خديها، لطمت صدرها، صرخت، تقدم أب الغلام بنظرة متوسلة خائفة، ترك الجد الصغير، صاح:

- انبابى.

جاء خادم أسود هائل الجثة، له عينان تطقان شررا، بيده سوط راعش، قال:

- مولانا.

انحنى حتى لامس الأرض جبينه، قال الشيخ الغاضب:

- خذه.

صرخ الصغير وتلوى بين يديى العملاق، شد إلى عمود خشبى، ضربات السوط خطت على جسده خطوطا نارية نازلة من أعلى إلى أسفل، شقت فى جلده الغض دروبا زرقاء لدم منجس، حل وثاقه، هوى على الأرض، زغردت السوداء، لثمت كف الجد، وحتى تبدى الشماتة فردت كفها وقبضت الأخرى، صحنت غل كيدها فى وجه الرقطاء المحزونة المنكسرة.

كان الأب واقفا مفتوح الساعدين مغمض العينين يتلقى ضربات الإلهام، فتح عينيه فأطلت رغبات مجنونة، فزعت لمرآها النساء، تراجعن، تجمعن فى حركات سريعة، انكمشن انكماش طيور داجنة، غطين أجسادهن بعباءتهن، عدن كتلة من السواد، اقترب الجد منهن، مد يده، التقط واحدة، جذبها، انساقت معه، انغلق الباب عليهما.

بارك الأب الصباح، فرد كفيه فوق رؤوس الأبناء، أغمض عينيه، ابتلع غصة حلقه، فتح عينيه، كان نور غامض يحيطه بهالة من الكبرياء الجريحة، صاغ صوته الكلمات بنغمات مثقلة وخفيفة، عبر بهم السهل والجبل، جسد المستحيلات الأربعة، بدأ الكلام بهمس وان ، قال:

- أنتم العصبة الخيرة التى أناجز بها اللحظات وأقارع الزمن.

من كلماته خرج تنين يفح لسانه المثلث نارا لفحت أجساد الواقفين، توعد بها المارقين، رأوه يضربهم بحراشف ذنبه الطويل القوى، ثم جاء قديس على ظهر حصان أبيض، مخلوق من نور يمسك حربة مثلثة، يغوص بها فى قلب التنين، ينفجر القلب، تخرج منه جنيات مضيئات، طفن بالأبناء هزجن لهم، مددن أطراف أصابعهن، أخذن أيدى الأولاد، رقصن معهن، دخلن بهم من الباب الضيق، حيث عالم الصور، كل واحد من الأبناء صار ملكا يشع نورا، يسبح فى الفضاء ينفق طبقات السديم المتراكم منذ الأزل، يراقص جنيته، حتى انتهوا إلى أرائك رميت عليها وسائد من حرير أخضر، وفُرشت ملاءات بيضاء، تسارعت أنفاسهم وهم يفضون بكارتهن حتى سُمع صوت فض أغطية زجاجات مياه غازية يمازج صوت أنات الفض المكتومة.

كان صوت الجد يخفت شيئا فشيئا، والأشياء تذوى، تتلاشى، أخذهم الصوت إلى برودة البهو، وجدوا أنفسهم واقفين والدمع يسيل من مآقيهم، يبلل وجوههم، وصوت الأب حكيما مجهدا، يقول:

ـ الآن، اذهبوا، احملوا مشاعل النور والنار إلى العالم المظلم البارد. انحنى الأبناء على الأرض يلتقطون أخراجهم، يرمونها على ظهورهم بعيون ذاهلة مأخوذة ببراءة نداءات خفية، اصطفوا صفين، سمع لوقع أقدامهم خبط ثقيل وهم يرنون شاخصين إلى الأفق ويخرجون.

وقف على عتبة الباب يرنو لجيشه الصغير، يبتعد، يلوح لعينيه كتلة واحدة تتلاشى عند خط التقاء الأرض بالسماء، أرسل صيحته مدوية لهم:

ـ النصر أو الموت.

ارتجت جدران البيت، التفت إلى الصغار الواقفين، انتظموا طابورا واحدا، فى يد كل واحد منهم سيفه الخشبى، نظر إليهم، وهز رأسه راضيا مطمئنا، أشار إليهم، انطلقوا يعدون إلى الحوش رافعين سيوفهم وهم يصيحون صيحات الحرب، جالوا وصالوا، فرت تحت أقدامهم الدجاجات المفزوعة، كروا وفروا، ضربوا بأسيافهم ضربات قوية تلقتها أغطية الأوانى التى يمسكون بها، لما رنوا إلى الجد ليسبروا غور عينيه، رأوه معلقا إلى مشنقة، يتدلى جسده المديد منها، والريح تعبث بلحيته، قدماه يرفسان الهواء رفسات سريعة عصبية متشنجة، جرى ابن السوداء، ضرب الحبل المتوتر بسيفه فلم ينقطع، نظروا حائرين، تقدم واحد، جذب أقدام الجد أقبل الآخرون وفعلوا مثله، زعق عرق الخشب المتقاطع المتصالب زعقة هائلة وانكسر، هوت جثة الجد وارتطمت بالأرض، تراجع الصغار إلى الخلف، لحظات حتى هدأت مخاوفهم، اقتربوا، قلبوا الجثة تأكدوا من موته، أخذتهم فرحة وحشية، هموا بالجد ليتنهاشوه، هب واقفا صارخا فيهم، ومن عينيه أطلت نظرة متوحشة مسعورة، قال:

ـ يا أولاد الأفاعى.

تراجع الصغار، اختبأوا وراء أعشاش الدواجن، ولما أطلوا، رأوا الجد يقف بكامل هيئته، البرباطوس الطرطور، تتدلى منه كرة صغيرة، يدور، يرقص، يصفق بكفيه فى جذل، يبتسم، يشير إليهم، اطمأنوا، خرجوا من مكامنهم، تحلقوا حوله، داروا معه، منشدين وهم يلوحون بأسيافهم الخشبية.

الصياغة الفنية للزمن
فى رواية الجريمة والعقاب
يودى كارياكين

ت: أنور محمد إبراهيم

فى البداية وضعت لنفسى هذا التقويم لمجرد أن أتمكن من رؤية وسماع الرواية وبنائها بشكل متكامل وخاصة بنائها الزمنى. فيما بعد ساعدنى هذا التقويم على فهم صراع دوافع راسكولنيكوف (مع وضد ارتكاب الجريمة) بشكل أعمق. وفى النهاية قادنى إلى عدد من الأفكار المتعلقة بخصائص الإبداع الروائى عند **دستويفسكى** بشكل عام.

لقد كان **جروسمان**[1] على حق - من وجهة نظرى - عندما كتب قائلاً: «إذا كان من الواجب مبدئيًا وببساطة تسمية رواية **ستاندال** (الأحمر والأسود) رواية عام ١٨٣٠ بوصفها تعكس التيارات العقلية والأخلاقية لزمانها، فإنه حرى بنا ومن نفس المنطق أن نسمى (الجريمة والعقاب) رواية عام ١٨٦٥. وبغض النظر عن المغزى غير الزمنى، فى فهم **دستويفسكى**، فإن هذه الرواية هى أولاً وقبل كل شىء رواية عن العصر، وبطبيعة الحال فقد استوعبها القارئ على هذا النحو آنذاك.

احداث ما قبل الرواية

لا يوجد فى هذه الرواية - على نحو خاص - أى مقدمة Prologue أو عرض exposition. تبدأ الأحداث على الفور وتتصاعد على نحو خارق لا نظير له. ولكن من الممكن - على أية حال - استرجاع هذا العرض تبعًا لعدد من الحقائق المبعثرة فى الرواية والتى تلعب فيها دورًا خاصًا، سواء دور المُعَجِّل والخميرة للحدث المباشر أو بمثابة مظهر له.

يبلغ راسكولنيكوف من العمر ثلاثة وعشرين عامًا إذًا فهو من مواليد عام ١٨٤٢.

سوف نتعرف على طفولته من حلمه: «لقد حلم

بطفولته هناك، في مدينتهم الصغيرة، إن عمره سبع سنين، وهاهو ذا في يوم عيد يتنزه مع أبيه قرب المساء في ضاحية المدينة، كان الوقت رماديًا والنهار خانقًا والمكان هو نفس المكان الذى انطبعت صورته تمامًا في ذاكرته ولكنه يبدو في الحلم أشد وضوحًا مما هو في ذاكرته. كانت الضاحية تحتل موقعًا يجعلها مكشوفة وكأنها مبسوطة فوق راحة اليد فلا تجد حولها أثرًا ولو لصفصافة واحدة، وفي مكانٍ بعيد جدًا عند طرفها تلوح بقعة سوداء هي غابة صغيرة. وعلى مسافة بضع خطوات من آخر بستان من بساتين الضاحية توجد حانة كبيرة كانت تحدث في نفسه دائمًا أسوأ الأثر بل والخوف والرعب أيضًا وذلك حينما كان يمر بها في أوقات النزهة بصحبة أبيه. كانت الحانة مكتظة دائمًا بأناس يتعالى صياحهم وتدوى قهقهاتهم، يتشاتمون ويرفعون عقيرتهم بغناء بذيء بأصوات مبحوحة ولم يكن الأمر يخلو في أحيان كثيرة من الشجار، أما حول الحانة فكانت الطريق غاصة بالمتسكعين من السكارى ذوى الوجوه القبيحة... فإذا تصادف والتقى الصبي بهم فإنه كان يهرع للالتصاق بأبيه بشدة وقد راح جسده كله يرتجف. وعلى مقربة من هذه الحانة كانت هناك طريق، هي في الحقيقة سكة زراعية متربة دائمًا ودائمًا ما يكون هذا التراب الذى يكسوها أسود اللون. تسير هذه السكة متعرجة حتى تفضى بعد ما يقرب من ثلاثمائة خطوة إلى جبانة المدينة. وفي وسط الجبانة تنتصب كنيسة حجرية ذات قبة خضراء، كان يذهب إليها مرة أو مرتين في العام بصحبة أبيه وأمه لحضور القداس الذى كان يقام لتأبين جدته التي ماتت منذ زمن بعيد، تلك الجدة التي لم يرها في حياته مرة واحدة، وكانوا يأخذون معهم إبان ذلك الحلوى التقليدية ويضعونها في طبق أبيض ملفوفة في منديل أبيض. كانت هذه الحلوى تصنع خصيصًا لمثل هذه المناسبات من الأرز والسكر وقد غرس الزبيب في سطحها على هيئة صليب. كان الصبي يحب هذه الكنيسة ويحب أيقوناتها القديمة التي يخلو أكثرها من الزينة كما كان يحب أيضًا الراهب العجوز برأسه المرتجف. وعلى مسافة غير بعيدة من مقبرة جدته المغطاة ببلاطة كبيرة، كان هناك قبر صغير يضم رفات أخيه الأصغر الذى مات وعمره ستة أشهر والذى لم يتسن له أن يعرفه أو يتذكره لولا أن أهله قد أخبروه أنه قد كان له أخ صغير، فكان كلما زار المقبرة يرسم على نفسه إشارة الصليب بكثير من التقى والخشوع وينحنى أمام القبر ويقبله».

نستطيع أن نفهم وأن نستشعر الكثير من هذا الحلم حيث سنجد - فيما بعد - الفلاحين السكارى (ويدعى أحدهم ميكولكا) يضربون حصانًا.

«ولكن الطفل المسكين نسى نفسه. وهاهو يشق لنفسه وهو يصرخ طريقًا في الزحام متجهًا صوب الدابة حتى إذا بلغها راح يحيط خطمها الميت الدامى وهو يقبلها تارة في عينيها وتارة أخرى في شفتيها... ثم إذا به يقفز فجأة وقد بلغ به الغضب أشده فيهجم على ميكولكا بقبضتيه الصغيرتين. وفي هذه اللحظة أدركه الأب الذى ظل يحاول اللحاق به طويلاً ثم أمسكه أخيرًا ليخرج به من وسط الزحام وهو يقول له:

- هيا بنا، هيا بنا إلى المنزل.

- أبتاه لماذا... لماذا قتلوا الحصان المسكين!

نطق بهذه الكلمات وهو ينشج ولكن أنفاسه تقطعت وراحت الكلمات تخرج من صدره المختنق مختلطة بالصراخ...».

لم يكن الأمر سوى مجرد حلم. ولكنه حلم رأينا من خلاله طفولته كلها. كما رأينا نواة شخصية المستقبل (هذه الشخصية ذاتها هي التي سوف تحطم راسكولنيكوف فيما بعد).

لمسة أخرى من اللقاء - الفراق مع الأم عندما سقط أمامها ليقبل أقدامها:

«قالت الأم وهي تتنهد: روديا ياعزيزي، ياولدي البكر، ها أنا ذا أراك الآن كما كنت في صغرك تماماً. كنت تجيء إلى على هذا النحو نفسه فتطوقني وتقبلني بهذه الطريقة نفسها وحين كان أبوك لايزال معنا وحين كانت حياتنا قاسية قسوة شديدة كنت أنت الذي يعزينا كلينا بوجودك وبعد أن دفنت أباك كم مرة بكينا على قبره أنا وأنت متعانقين كتعانقنا الآن».

وإليكم هذا المقطع المشهور أيضاً: «إن المرحوم أباك قد أرسل إنتاجه مرتين إلى الجريدة مرة شعراً أولا (مازلت محتفظة بهذه الكراسة، سأريها لك يوماً)، ثم مرة قصة بأكملها (وقد رجوته أن يسمح لي بنسخها) وما أكثر ما دعونا الله أن ينشروا له إنتاجه ذلك ولكن لم ينشر».

(أما ما كتبه الابن - فقد قبلته الصحف. وبهذا تحقق حلم الأسرة. ها هي الأم سعيدة تقطع شوارع بطرسبورج وهي تحمل مقاله...).

وقد كتبت الأم: «... أعلم ياصديقي الحبيب أنه ربما نلتقي كلنا سريعاً ونحتضن ثلاثتنا بعضنا البعض بعد فراق دام ثلاث سنوات!».

إذاً فمنذ ثلاث سنوات مضت تقريباً أي في عام ١٨٦٢ عاد راسكولنيكوف إلى بطرسبورج والتحق بكلية الحقوق بالجامعة. لا داعي أن يتذكر قارئ ذلك الزمان أن هذا الأمر استمر بعض الوقت فقط. كان الإصلاح الزراعي قد بدأ لتوه، كما بدأ إصلاح القضاء. أصاب الارتباك حرب الصحافة الخفية في روسيا، هاجت الاجتماعات الطلابية واحتدم الجدل حول بـازاروف ورحميتوف. وفي مايو من عام ١٨٦٢ ظهر في صحيفة «مالادايا راسيا» (روسيا الفتية) إعلان (عبارة عن دعوة لقتل القيصر وإعلان الجمهورية) وانتشرت حرائق بطرسبورج الشهيرة. كان زمناً «للعلانية المباركة» التي تحدث عنها سفيدر يجايلوف لراسكولنيكوف: «بالمناسبة: ألا تتذكر ياروديون رومانوفيتش كيف جرى منذ عدة سنوات مضت التشهير بشاب من النبلاء - نسيت اسمه! - على مرأى ومسمع من الناس وفي كل الصحف والمجلات لأنه جلد بالسوط امرأة ألمانية في إحدى عربات القطار؟ هل تذكر؟ كان ذاك وفي نفس العام على ما أظن وقعت جريدة «العصر» في عمل شائن (لعلها نشرت عملاً يسمى «ليال مصرية» أو محاضرة عامة. ألا تذكر شيئاً عن هذا؟ عن عيون ما سوداء! آه!... إلى أين ترى ولت أيام شبابنا الذهبي!».

ما الذي كان يمكن أن يقرأه ويراه ويسمعه راسكولنيكوف آنذاك؟ إنه نفس ما كان بإمكان دستويفسكي نفسه أن يقرأه - لم لا؟ إنه نفس ما كان يحدث مع أبطال دستويفسكي في رواية «مذلون مهانون» نراهم يستذكرون (المساكين وكاتبهم) وفي «مذكرات من البيت الميت»، «قصة بشعة»، «ذكريات صيف عن انطباعات شتاء» التي نشرها الأخوان دستويفسكي في جريدتهما «الزمن» في الفترة من ١٨٦١ إلى ١٨٦٣. صحيح! لم لا؟ هل تذكرون راسكولنيكوف وهو يقول: «أين قرأت هذا، أين قرأت كيف أن محكوماً عليه بالإعدام يقول أو يفكر وقد بقيت

له ساعة قبل الإعدام...؟» إنه أمر معروف للجميع أين قرأ هذا. لقد قرأه فى مجلة «الزمن» عدد ديسمبر عام ١٨٦٢ فى صفحة ٢٣٠ (ترجمة رواية «نوتردام دى بارى»).

هناك إشارة أخرى للزمن الماضى، يقف راسكولنيكوف فوق جسر نيكولاييف موليًا وجهه شطر نهر النيفا فى اتجاه قصر الشتاء وكنيسة كازان: «كان يقف وينظر إلى بعيد نظرة ثابتة، كان هذا المكان معروفًا لديه على نحو خاص. فقد اعتاد أن يقطعه جيئة وذهابًا إلى الجامعة وكان يتوقف هنا لاسيما وهو عائد ولعله توقف مائة مرة فى هذا المكان بالتحديد لينظر مليًا إلى هذه البانوراما الرائعة وفى كل مرة كان المشهد الرائع يترك فى نفسه انطباعًا مبهمًا، انطباعًا لا فكاك منه».

«مائة مرة» بالطبع لم تأت هذه الكلمات عفو الخاطر.

اذهب - أيها القارئ - فى يوم صاف إلى جسر نيكولاييف (اسمه الآن جسر الملازم شميدت) تلمس هناك «الجريمة والعقاب» - نفس المكان الذى وقف فيه راسكولنيكوف مائة مرة وأرجع البصر؛ فعلاً «بانوراما رائعة» تظهر فيها وعلى وجه خاص وبشكل مفصل كنيسة كازان (يمينًا) وقصر الشتاء (يسارًا) ومنذ مائة وعشرين عامًا كانت المسافة بينهما تبدو أقل.

«كان برد لا تفسير له يهب دائمًا ليشمل جسده كله من جراء رؤيته هذه البانوراما الرائعة: لقد كان يرى فيها مشهدًا بليغًا مفعمًا بروح صماء خرساء. وكان فى كل مرة يندهش لهذا الانطباع الملغز والانقباض اللذين يتولدان فى نفسه، ولشكه فى نفسه كان يرجئ دائمًا تفسير هذا الانطباع للمستقبل».

الكنيسة والقصر، رمزان، نموذجان لتعميم محدد وتحديد ملموس - سلطة السماء وسلطة الأرض.

السماء. النيفا.

وراسكولنيكوف على جسر نيكولاييف يفسر اللغز.

أى لغز؟ بالطبع لغز الإنسان. لغز وجوده هو فى هذا العالم. فى هذه «البانوراما الرائعة»، «بروح صماء خرساء»...

من المستحيل بالنسبة للقارئ الروسى (والكاتب الروسى ولدستويفسكى بالأحرى) ألا يسترجع هنا الرؤى الشعرية لبوشكين فى هذا الموقف.

يقول الجميع: لا توجد حقيقة على الأرض.

ولكن الحقيقة لا توجد ولا حتى أعلى منها...

القصر. الكنيسة.

ولايزال راسكولنيكوف واقفًا على جسر نيكولاييف، «طرقع سوط على ظهره من حوذى إحدى العربات حتى كاد أن يقع تحت قدمى الحصان على الرغم من أن الحوذى صاح فيه ثلاث أو أربع مرات».

كثيرًا ما جلدته سياط الحوذيين

لأنه كان يسير دون أن يميز طريقه مطلقًا

لقد اتضح أنه لم يكن يدرك ما حوله

لأن ضجيج الخوف بداخله

هو الذى جعله أصم....[٣]

أهو يفجينى والفارس الحجرى نفسه؟

كنيسة كازان. قصر الشتاء. علاوة على هذا فهناك فى أقصى اليسار ينتصب برج قلعة بترو بافلوفسك. لا

شك أنه يدخل أيضًا فى هذه «البانوراما الرائعة» لكنه أقرب وأكبر بالنسبة لدستويفسكى نفسه...(٣).

على أية حال لنواصل القراءة: «تتذكر الآن فجأة وبقوة كل المسائل السابقة وسوء فهمه وبدا له أنه لم يتذكرها محض صدفة، لكن الذى بدا له وحشيًا غريبًا هو أن يتوقف هاهنا. فى هذا المكان بالتحديد تمامًا كسابق عهده، كما لو كان قد عاد فى الحقيقة بالتفكير فى نفس المسائل وعلى نفس النحو الذى كان يفكر به فيها فيما سبق، وأن يخوض فى نفس الموضوعات والمشاهد التى كانت محل اهتمامه سابقًا. تعود لتثير فى نفسه الاهتمام مرة أخرى كما كان يحدث منذ زمن غير بعيد. بل إن الأمر كاد أن يصبح مضحكًا بالنسبة له لولا انقباض فى اللحظة ذاتها قد أخذ بصدره حتى راح الألم يعتصره. بدا له أن ماضيه كله، أفكاره السابقة، مهامه السابقة، موضوعاته السابقة، انطباعاته السابقة، وهذه البانوراما بأسرها، وهو ذاته، بل كل شىء، كل شىء يرقد هناك فى مكان عميق على مرمى البصر تحت قدميه».

أيضًا ليس محض صدفة بالطبع هذا التكرار وكأنه إيقاع موسيقى يختفى وينوب ويمضى: «كسابق عهده، فيما سبق، سابقًا، كما كان يحدث، ماضيه كله، أفكاره السابقة، مهامه السابقة موضوعاته السابقة، انطباعاته السابقة...».

ما كل هذه... السابقة؟

لقد لوحظ هذا التوافق من قبل (تقريبًا تطابق) «للبانوراما الرائعة» فى «الجريمة والعقاب» مع مثيلتها فى «قلب ضعيف» (١٨٤٨) وفى «أحلام بطرسبورجية شعرًا ونثرًا» (١٨٦١). لكن هاهو الفراق مع موضوعات الماضى السابقة والانطباعات السابقة يمكن سماعه وملاحظته نادرًا.

أى نوع من الفراق؟ من المستبعد أن يكون فراقًا مع تلك الأفكار التى آمنت بها غالبية أو معظم طلاب ذلك الزمان الحالمين ومفكرو الستينيات. «من الغريب أن راسكولنيكوف، طوال أيام دراسته بالجامعة، لم يكن له رفاق تقريبًا، كان يتحاشى الجميع فلا يزور أحدًا ومن الصعب عليه أن يستقبل أحدًا فسرعان ما تحول عنه الجميع. زد على ذلك أنه لم يكن يشارك فى الاجتماعات أو المناقشات أو المسرات أو فى أى شىء آخر. كان يعمل بدأب دون أن تأخذه بنفسه رحمة. ولهذا السبب حاز احترام جميع رفاقه إلا أن أحدًا منهم لم يكن يشعر تجاهه بعاطفة الحب. كان راسكولنيكوف فقيرًا للغاية ولكنه كان ذا كبرياء مشوبة بالغطرسة على نحو ما ومنطويًا كما لو كان يخفى شيئًا ما فى نفسه. وقد رأى بعض رفاقه أنه ينظر إليهم من علٍ، كما ينظر المرء إلى الأطفال وكما لو كان يفوقهم نضجًا ومعرفة وثقافة وكما لو أن قناعهم واهتماماتهم دون قناعاته واهتماماته بشكل ما».

ثمة من قال إن الأفكار السابقة لراسكولنيكوف هى أفكار اشتراكية، اشتراكية الأربعينيات الطوباوية التى بُعثت مرةً أخرى فى الستينيات والتى تخلى عنها راسكولنيكوف. لست أرى هنا فى نص الرواية أى أسس لهذا الرأى. الأمر على عكس ذلك. فبالإضافة إلى وصف راسكولنيكوف (على يد الكاتب)، هناك هذا الوصف الذى قام به راسكولنيكوف بنفسه: «لماذا كان هذا الغبى رازوميخين يهاجم الاشتراكيين؟ شعب محب للعمل وتجارى يهتم (بسعادة البشر عامة)». هذا هو بالضبط

الوصف الذى قدمه راسكولنيكوف بنفسه، فهو لم يتخل إذًا عن حبه القديم: لكنى اظن أنه لم تكن هناك أى علاقة حب هنا. الأحرى أن الأمر لم يكن يعدو حلما ملبدًا (ولعل لذة هذا الحلم تكمن فى كونه ملبدًا)، ولعل هذا الحلم يرتبط على نحو ما «بالعصر الذهبى»، وقد يكون مرتبطًا بما هو أكثر من ذلك، ونعنى به عبقريته الخاصة بالإضافة إلى غروره القديم، الأمر الذى يبدو طبيعيًا للغاية بالنسبة لسنوات عمره العشرين آنذاك. هذا الحلم الذى اصطدم بروح باردة، روح صماء خرساء.

ليس عبثًا إذًا أن يتحدث رازوميخين عن «الشخصيتين المتناقضتين» لراسكولنيكوف بعد مرور عام ونصف على تعرفه به. وليس عبثًا مرة أخرى أن تصور الأم ابنها بعد انقطاعها عن رؤيته لمدة ثلاث سنوات بقولها: «... ليس باستطاعتك أن تتخيل يا ديمترى برو كوفيتش إلى أى حد هو خيالى و... كيف أصف لك، نزق. إننى لم أستطع أن أثق فى يوم من الأيام فى طبعه حتى عندما كان عمره خمسة عشر عامًا فقط. إننى لعلى يقين أن بإمكانه الآن أن يقوم فجأة بعمل شىء ما فى نفسه، شىء لا يستطيع مخلوق على الإطلاق أن يفكر فى عمله... ولماذا نذهب بعيدًا؟ هل علمت كيف أدهشنى منذ عام ونصف مضت، أذهلنى بل وكاد يقتلنى حين خطر له أن يتزوج من تلك التى تدعى... من ابنة تلك المرأة زارنيتسينا... ربة المنزل التى كان يقطن عندها؟... وراحت بوليخيريا الكسندروفنا تواصل حديثها بحرارة قائلة: هل تظن أنه كان بمقدور دموعى وتوسلاتى ومرضى وفقرنا المدقع أو ربما موتى كمدًا، هل كان بمقدور كل هذا أن يصده آنذاك عن هدفه؟... أبدًا... لعله كان سيمضى قدمًا نحوه متخطيًا كل العقبات التى تعترضه رابط الجأش...».

هنا ينكشف أمامنا من خلال مشاعر الأمومة الواضحة وعلى نحو غير منقوص (إلى جانب مشاعر الغيرة وما إلى ذلك) شىء ما شديد الشبه حقًا براسكولنيكوف الذى نعرفه دون حاجة لأى «برولوج».

وهكذا، كانت هناك منذ عام ونصف تلك الفتاة خطيبة راسكولنيكوف، وسوف يرد ذكر هذه الفتاة فى الرواية أربع مرات بعد ذلك.

لقد تقصى رازوميخين المدقق أيضًا الأمر وعلم أن اسمها هو ناتاليا يجوروفنا.

وقد جاء راسكولنيكوف على ذكرها مع أمه وأخته حين قال: «- ألا تذكرين يا أماه أننى قد وقعت ذات مرة فى الحب وأردت الزواج... آه! كيف أحكى لكم عن هذا الأمر؟ إننى أذكره بالكاد. لقد كانت فتاة معتلة الصحة. ثم واصل حديثه وقد شرد ذهنه فجأة وأطرق ببصره ناحية الأرض: سقيمةً كانت، وكانت تحب أن تتصدق، كما كانت تحلم دائمًا بدخول الدير، وذات مرة أجهشت بالبكاء عندما كانت تحدثنى عن ذلك، نعم، نعم،... أذكر... أذكر جيدًا. لم تكن تحظى ولو بقدر ضئيل من الجمال. والحقيقة أننى لم أعرف ما الذى جعلنى أتعلق بها آنذاك، لعلنى فعلت ذلك لأنها كانت مريضة...».

وفجأة يقول راسكولنيكوف وهو يودع دونيا (قبل أن يتوجه إلى مكتب الشرطة):

- على فكرة! انتظرى، لقد نسيت أمرًا!».

واقترب من المائدة ثم تناول كتابًا ضخمًا غطاه الغبار، قلب صفحاته ثم أخرج من بينها صورة صغيرة مرسومة بألوان المياه على قطعة من العاج. كانت الصورة لابنة صاحبة المنزل، خطيبته السابقة التى ماتت بسبب الحمى، نفس الفتاة غريبة الأطوار التى أرادت

الذهاب إلى الدير. لنهمك لدقيقة فى تأمل هذا الوجه المريض المعبر، قبّل الصورة ثم أعطاها لدونيا.

- لقد تبادلت الحديث معها مرارًا حول هذا الأمر، معها وحدها.

نطق راسكولنيكوف بهذه الكلمات وهو يفكر بعمق - لقد أخبرتُ قلبها بالكثير مما وقع بعد ذلك على نحو بشع - ثم توجه بالحديث إلى دونيا قائلاً - لا تقلقى ياأختاه، إنها مثلك لم توافق. ولهذا فإننى سعيد انه لم يعد لها وجود...».

وهذه تفصيلة أخرى عادة ما تسقط عن اهتمامنا: «منذ عام ونصف مضى (والمؤكد قبل ذلك) وقع هذا الأمر البشع.

ومن المؤلف نعرف أنه «منذ زمن بعيد وبمجرد أن تولد هذا الإحساس القائم الآن أخذت القضية البشعة، القضية الوحشية الخيالية التى تعذب قلبه وعقله والتى بدأت تحتاج إلى حل قاطع، فى النمو والترسب والنضج فى الآونة الأخيرة».

كل هذه السنوات البطرسبورجية الثلاث عاشها راسكولنيكوف عند زارنيتسينا وهافد ماتت خطيبته منذ عام مضى (عن هذا وذاك يحكى راسكولنيكوف إلى الملازم «باروخ» إبان لقائهما الأول فى المكتب). وفى تلك الفترة منذ عام مضى ينتقل راسكولنيكوف هو وصاحبة المنزل من بيت الأخيرة عند الأركان الخمسة إلى حارة ستوليارنى.

كانت هناك أيضًا حكاية الحريق وحكايته مع الطالب المريض وحكاية والده (منذ عامين مضيا). وها نحن نقترب الآن من يوليو عام ١٨٦٥.

«ذات شتاء أعطاه زميله الطالب بو كروييف أثناء حديث عارض دار بينهما قبل سفره إلى خاركوف عنوان العجوز اليونا إيفانوفنا ليلجأ إليها إذا ما اقتضى الأمر اقتراض مبلغ من المال نظير رهن ما. لكن راسكولنيكوف ظل لمدة طويلة لا يذهب إلى العجوز إذ كان آنذاك يعطى دروسًا كما كان بإمكانه أن يدبر أموره بأعمال تعينه على الحياة، ثم هاهو يتذكر العنوان بعد شهر ونصف.كان يملك شيئين يمكن رهنهما لاقتراض مبلغ من المال: الساعة الفضية القديمة التى ورثها عن أبيه وخاتمًا ذهبيًا صغيرًا يزدان بثلاثة أحجار حمراء كانت أخته قد أهدته إياه عندما افترقا. قرر راسكولنيكوف أن يرهن الخاتم، فما أن رأى العجوز حتى شعر نحوها من أول نظرة، دون أن يعرف أى شىء خاص عنها، بكراهية لا سبيل للتغلب عليها. وتلقى منها «ورقتين نقديتين صغيرتين» وفى طريق عودته للمنزل عرج فى الطريق على حانة صغيرة حقيرة حيث طلب شايًا واتخذ لنفسه مقعدًا وراح يستغرق فى أحلامه. كانت فكرة غريبة تنقر فى رأسه كما ينقر الفرخ داخل البيضة، فكرة أخذت تشغله بشدة». وإذ به يصبح هنا شاهدًا دون إرادة منه لحديث يدور بين طالب وضابط شاب عن «علم الحساب»...

كان بورفيرى يجد «متعة» فى قراءة «مقال» راسكولنيكوف المنشور فى مجلة «المرافعة الدورية» منذ شهرين مضيا.

- «مقالى؟» فى «المرافعة الدورية» - تساءل راسكولنيكوف فى دهشة - لقد كتبت بالفعل منذ عام مضى عندما تركت الجامعة مقالاً، تعليقًا على أحد الكتب

لكنى أخذته آنذاك لأنشره فى «المرافعة الأسبوعية» لا فى «المرافعة الدورية».

- لكنها وصلت إلى «الدورية».

منذ شهر ونصف انفجرت فضيحة تم على أثرها طرد دونيا من منزل سفيدريجايلوف (أو إذا شئنا من منزل مارفا بتروفنا).

ومنذ شهر ونصف يستمع راسكولنيكوف دون إرادة منه إلى حديث الطالب مع الضابط ليقوم بعدها بالزيارة الأولى للمرابية.

ومنذ شهر ونصف تخرج سونيا من مسكنها فى الساعة السادسة لتعود إليه فى التاسعة.... أكرر: إن ما قمت به ليس إلا «تقويمًا» مؤقتًا لأحداث ما قبل الرواية بعد أن وضعتها فى نسق زمنى صارم. إن تلك الأحداث تبدو كما لو كانت مطمورة داخل الرواية. إن هذا الزمن السابق على الرواية ليتشابك معه وعلى نحو خاص فى جديلة. إن كل هذه الأحداث الماضية والحقائق الماضية تنمج فى الحدث المباشر على شكل ذكريات وأحيانًا على هيئة حلم، هذيان، ولكنها تتحول إلى قوى حية حافزة ومعجلة لوقوع هذا الحدث. إنها تكتسب حيويتها إلى أقصى حد ممكن، سواء من الناحية النفسية (بالنسبة للبطل) أو الفنية (بالنسبة للقارئ). إننا ندخل هنا فى علاقة مع إحدى خصائص الرؤية الفنية لدستويفسكى؛ إحدى خصائص تصوره للماضى. يمكن أن نطرح الأمر على النحو التالى: بدلاً من التتابع الكلاسيكى للنسق الزمنى نرى نسق الزمن المتداخل، المتمازج، «المشوش» (وبالمناسبة هو زمن يضم فى ثناياه المستقبل أيضًا) مبادرة ذلك الزمن الذى تبدأ فيه الآن الحياة بشكل واقعى.

فى «الجريمة والعقاب» تظهر تلك الخاصية من خصائص الإبداع الروائى عند دستويفسكى وهى خاصية نجحت إحدى الباحثات[٤] فى تسميتها «اجتماع الأبطال» قبل بدء الأحداث.

ففى تلك اللحظة التى ترى فيها راسكولنيكوف فى الصفحة الأولى، فى الفقرة الأولى من الرواية يخرج من غرفته ليقوم «بالبروفة»، نجد أن بيتر بتروفيتش لوجين يصل لتوه إلى بطرسبرج.

وعندما يشرع راسكولنيكوف فى قراءة خطاب أمه، تكون الأم فى اللحظة نفسها قد أخذت فى جمع حاجياتها لتسافر هى ودونيا إلى الابن.

وعندما يتشاجر راسكولنيكوف فى الشارع مع السيد الذى توجه إليه بقوله: «أنت يا سفيدر يجايلوف!» يكون سفيدر يجايلوف الحقيقى قد اتخذ قراره: السفر أيضًا إلى بطرسبرج!

وعلى الفور وبسرعة تتقاطع كل هذه الخطوط عند نقطة واحدة، تشابك الخيوط لتصنع عقدة واحدة، كل شىء يتلاقى، يتكشف، «يتجمع»...

فى نفس ذلك اليوم الذى ترسل فيه الأم بخطابها إلى راسكولنيكوف تَلْقَى مارتا بتروفنا حتفها (مسمومة على يد سفيدر يجايلوف) أى أن جريمة القتل التى يرتكبها سفيدر يجايلوف تقع قبل يومين تقريبًا من الجريمة التى يرتكبها راسكولنيكوف.

وفى نفس اليوم الذى يقتل فيه راسكولنيكوف المرابية وأختها ليزافيتا، يجلس سفيدر يجايلوف فى القطار ويروح يفكر فى راسكولنيكوف بالتحديد: «أنا نفسى ومذ

كنت ما أزال مستقلاً القطار فى طريقى إلى هنا، كنت أعول على انك ستخبرنى بشىء جديد، وأننى سأنجح حتمًا فى الحصول من ورائك على منفعة ما».

وعندما يقع راسكولنيكوف فى فراشه فريسة الهذيان بعد ارتكاب جريمته، يكون سفيدر يجايلوف فى محطة مالايا فيشيريا يتناول القهوة... «أنظر فإذا بمارفا بتروفنا تجلس فجأة إلى جوارى وفى يدها ورق لعب: «هل تَوَدّ يا أركادى إيفانوفيتش إن أرى لك الطالع فى أمر سفرك؟» وكانت مارتا بتروفنا ماهرة فى قراءة الورق. لن أغفر لنفسى مطلقًا أننى لم اقبل اقتراحها. لقد هربت مذعوراً وفى هذه اللحظة إذ بجرس القطار يدق معلنًا سير القطار».

وبينما كان راسكولنيكوف سائرًا فى أحد الشوارع «إذ بالأرض تنشق عن رجل، يصيح فيه: «قاتل!» بينما تتجه نحو شقة سفيدر يجايلوف «مرة أخرى على حين غرة مارتا بتروفنا مرتدية فستانًا جديدًا من الحرير الأخضر له ذيل طويل: «مرحى، أركادى إيفانوفيتش! هل يعجبك فستانى؟».

بعد هذا «اللقاء» مباشرة يهرع سفيدر يجايلوف إلى راسكولنيكوف الذى كانت العجوز «قد سمحت له بالزيارة». يدخل سفيدر يجايلوف فجأة و (هذا ما نستشعره) كأنما أبصر حلم راسكولنيكوف الذى يبدو وكأنما أدرك هو الآخر من الكلمة الأولى حلم سفيدر يجايلوف:

- «يقولون إنك أيضًا أرسلت مارفا بتروفنا إلى العالم الآخر؟».

ويأخذ سفيدر يجايلوف فى التحدث إلى راسكولنيكوف عن زيارات مارفا بتروفنا له من هذا العالم الآخر، ولنعاود القراءة:

قال راسكولنيكوف فجأة:

- لا أدرى ما الذى جعلنى أفكر أن أمرًا مثل هذا لابد أن يحدث لك حتمًا.

وفى اللحظة نفسها اندهش راسكولنيكوف لما تفوه به. لقد كان فى حالة عظيمة من الاضطراب.

سأله سفيدر يجايلوف ذاهلا:

- أحقًا؟ أحقًا فكرت فى ذلك؟ أهذا ممكن؟ ألم أقل لك إن بيننا شيئًا مشتركًا؟ هه؟

- لم تقل لى شيئًا من هذا قط! هكذا أجابه راسكولنيكوف بحدة وبانفعال بالغ.

- لم أقل؟

- لا!

- لقد خيل لى أننى قلت. فمنذ اللحظة التى دخلت فيها ورأيتك راقدًا مغمض العينين متظاهرًا بالنوم، قلت لنفسى «إنه هو! هو بعينه!».

صاح راسكولنيكوف «ماذا تقصد بقولك «هو بعينه»؟ عن أى شىء تتحدث؟

أجاب سفيدر يجايلوف متمتمًا وبصدق تام وقد اسقط فى يده:

- عن أى شىء؟ حقًا لا أدرى عن أى شىء؟

ساد الصمت دقيقة. كان الرجلان خلالها ينظران مباشرة كل فى عينى الآخر.

يتولد لدينا انطباع كامل أن كلاً من الرجلين قد رأى الآخر، قد استرق السمع على الآخر منذ زمن بعيد جدًا قبل أن يلتقيا. يتولد لدينا إيمان تام بأن كل المصادفات «تشكل» الحياة نفسها، وما على الفنان إلا أن يقوم

باكتشافها، وهو نفسه الذى يندهش كما لو كان يزيدها حبكة وأنت أيها القارئ، تدهش لأستاتنيته، وإن كنت لا ترغب أن تلحظ هذه الأستاتية.

ثلاثة عشر يومًا من شهر يوليو زائد عام ونصف

اليوم الأول

● «فى مطلع شهر يوليو، فى يوم شديد الحرارة، عند حلول المساء».

● يخرج راسكولنيكوف من غرفته الصغيرة، «كما لو كان لم يحزم أمره بعد».

● «بروفة».

● لقاء مع مارميلادوف.

● يوصله إلى منزله.

اليوم الثانى

● يستيقظ فى العاشرة صباحًا.

● خطاب من أمه.

● مشهد فى الشارع.

● «الحلم الفظيع» فى جزيرة بتروفسكى.

● الاستماع عرضًا إلى حَديثٍ فى ميدان العلف (فى حوالى التاسعة مساءً).

اليوم الثالث

● «ينام طويلاً على غير العادة دون أحلام». يوقظه فى النهاية صراخ ما. الساعة تجاوزت السابعة منذ زمن!

- منذ زمن! يا إلهى!

● جريمة القتل (بين السابعة والنصف والثامنة مساء).

اليوم الرابع

● ناستاسيا توقظه فى الحادية عشر صباحًا: مذكرة من مكتب الشرطة.

● مشهد فى مكتب الشرطة.

● إخفاء أشياء العجوز.

● فى زيارة رازوميخين.

● يتسكع فى الشوارع.

● العودة إلى البيت عند المساء. مرة أخرى حلم فظيع تنتابه بعده «إغماءة طويلة» (لمدة ثلاثة ايام).

اليوم الثامن

● يعود إلى وعيه فى العاشرة صباحًا. يزوره رازوميخين: «اليوم الرابع بالكاد يصيب شيئًا من الطعام والشراب».

● يعود راسكولنيكوف للنوم مرة أخرى حتى السادسة مساء.

● يظهر رازوميخين (فى ملابس جديدة) وكذلك زوسيموف ثم اخيرًا لوجين.

● راسكولنيكوف يطرد لوجين. ويخرج الجميع.

● يتسلل راسكولنيكوف إلى الشارع (فى حوالى الثامنة مساء). «هل تحب اغانى الشوارع؟...».

● مشهد مع زاميتوف فى «قصر الكريستال» يعثر على رازوميخين.

● على الجسر تلقى امرأة سكيرة بنفسها إلى النهر.

● يذهب إلى نفس المنزل. إلى نفس الشقة...

● وفاة مارميلادوف.

● يذهب إلى رازوميخين ويصطحبه إلى المنزل.

● الضوء يسطع فى غرفته ـ وصلت أمه وأخته.

اليوم التاسع

● يجتمع لديه فى الصباح ـ الأم، الأخت، رازوميخين، زوسيموف، ثم تأتى سونيا بعد ذلك (تدعوه لمأدبة التأبين).

● مشهد عند بورفير.

● شخص مجهول فى الشارع يقول له: «انت القاتل».

● فى المنزل. حلم ـ هذيان. سفيدر يجايلوف يظهر عند عتبة الباب. حديث بينهما.

● عند الثامنة يذهب إلى أمه واخته بصحبة رازوميخين. ينفجر فى لوجين.

● راسكولنيكوف فى زيارة سونيا. («لقد اتيت لكِ للمرة الأخيرة»).

اليوم العاشر

● عند بورفير. مشهد مع ميكولكا.

● مأدبة التأبين.

● عند سونيا.

● وفاة كاترينا إيفانوفنا.

● راسكولنيكوف يصاب بهذيان.

اليوم الثانى عشر

● «تذكرَ أن هذا هو اليوم المحدد لدفن كاترينا إيفانوفنا وسرَّ لعدم وجوده عندهم».

● (الدفن ـ تبعًا للتقاليد الأورثوذكسية يتم عادة فى اليوم الثالث للوفاة بما فيه يوم الدفن).

● مشاهد مع رازوميخين، بورفير، سفيدر يجايلوف (ثم مشاهد سفيدر يجايلوف مع دونيا وسونيا وفى الخمارة وفى الفندق).

اليوم الثالث عشر

● الخامسة صباحًا: سفيدر يجايلوف يطلق الرصاص على نفسه.

● راسكولنيكوف يقطع طرقات المدينة طوال الليل والنهار بالقرب من نهر النيفا.

● يذهب لزيارة أمه فى السابعة.

● مشاهد مع دونيا، وسونيا وفى ميدان العلف.

● يذهب إلى قسم الشرطة.

زائد عام ونصف

● حكم المحكمة (أعمال شاقة من الدرجة الثانية لمدة ثمانية سنوات) يتبع ذلك مرور خمسة أشهر من وصوله، إذًا نحن الآن فى ديسمبر ١٨٦٥.

● بعد مرور شهرين (فى فبراير ١٨٦٦) تتزوج دونيا من رازوميخين (فى هذه الفترة تكون الرواية قد بدأ نشرها منذ يناير ١٨٦٦).

● فى الربيع تموت أم راسكولنيكوف.

● مشهد فى الكنيسة (ينكل به المعتقلون) وقع «فى الأسبوع الثامن من الصيام الكبير» عام ١٨٦٧ (بدء الصيام الكبير فى هذا العام فى ٢٠ فبراير)، أى فى أواخر فبراير أو مطلع مارس.

● يمـــرض راسكولنيكوف بعـــد ذلك «رقـــد فى المستشفى طوال نهاية الصيام الكبير والقداس (القداس من ٧ إلى ١٦ ابريل).

● آخـر مـشـهـد (راسكولنيكوف مع سـونيـا فى الصباح الباكر على شاطئ النهر) فى الربيع، فى نهاية ابريل عام ١٨٦٧.

امـر نادر، إن لم يكن الوحيد من نوعه: ظلت الرواية تنشـر طوال عام ١٨٦٦م أما الأحداث الأخيرة فكان من المنتظر أن تحدث فى الواقع فى العام التالى ١٨٦٧ الذى لم يحل بعدا.

● من المنتظر أن يفرج عن راسكولنيكوف فى يوليو ١٨٧٣ ...

هذا الجرد هو بمثابة فهرسة مفصلة للرواية. لقد استـعنت قبل ذلك بمخـتلف المقارنات (التحليق فـوق الرواية وسماعها بوصفها مؤلَّفاً موسيقياً) والآن اود أن أقارن هذه الفهرسة بالخارطة.

إن خارطة أرض مجهولة، وخاصة بالنسبة لشخص غيـر قـادر على قـراءة الخـارطة، هى خـارطة ميـتـة. لكن خارطة أرض معروفة وبالنسبة لشخص يحسن النظر فى الخـرائط شـخص يحب أن يتـأملهـا، هى خـارطة تموج بالحياة. إننى اعرف هذا النوع من الرجال: فهم بطبعهم شعراء حقيقيون. إن خيالهم يتغذى على نحو ملهم لا حدود له من واقع الحياة نفسها...

بعد أن قمت بعمل هذه الفهرسة المفصلة أود أن يقوم القارئ الذى أتم قراءة الرواية - القارئ الذى أحبها - فى تأمل هذه الخارطة المختصرة للطرق الروحية التى سلكها راسكولنيكوف وأن يتذكر مرة أخرى كل هذه الرواية الحية وأن يحـبـهـا أكثـر وأن يعـجب بجـمـال الكدح الذى بذله الأستاذ العبقرى الذى ظل دائماً غير راضٍ عن نفسه.

الهوامش

(*) المصدر: يورى كارياكين. دستويفسكى عشية القرن الحادى والعشرين، موسكو، دار نشر «الكاتب السوفيتى»، ١٩٨٩ الفصل التاسع ص ١١٥ - ١٢٧.

(١) ليونيد جروسمان. دستويفسكى موسكو ١٩٨٢ ص ٢٥١.

(٢) مقطع من قصيدة «الفارس البرونزى» للشاعر الروسى بوشكين [المترجم].

(٣) الإشارة إلى برج قلعة بتروبافلوفسك التى اعتقل فيها دستويفسكى إبان التحقيق معه فى قضية بتراشفسكى. [المترجم].

سعد القرش



الجلاد

بدفعة من يده الغليظة. تجد لنفسك مكانًا بين أكوام اللحم الغارق فى العرق. قال لك «كم قبضت من هذا اليمنى؟». بنظرة ذاهلة. تمسح الحجرة. عشرات الوجوه. من الأركان تتجه إليك عيون. قلت «عابر سبيل، صنعتُ فيه معروفًا». لم يسألوا. فقط أحدهم همس. الأخ مصرى؟ تجيب: نعم. يرد آخر: يا أهلاً بالمعارك. نظر إليك بشراسة «تخون البلاد يا مصرى؟» تبحث لقدمك اليسرى المعلقة عن موضع. تدوس رجلاً لاتراه. يغمغم بكلمات مبتورة. يقوم آخر، الصفعة أقوى من قدرتك على الاحتمال. قال اليمنى فى انكسار «والله ما طلب شيئًا، ولامعى مال». تستريح لسقوط جسمك. يوسع آخرون لك مكانًا. تظل معلقًا بين الأجسام والحر والآهات. يتحدث بعضهم لغة لاتفهمها. قفز من عينى الرجل التوسل. «خذنى مكانه فلا ذنب له». كان الطريق طويلاً. أشار لك الرجل. فى لحظة جلس إلى جوارك. سألك. أجبت إنك ذاهب إلى العاصمة، فى الشمال. دون أن يسأل قلت إنك مصرى. لك فى هذا البلد أصدقاء. ليسوا جميعًا سائقين. وإنك تقطع هذه المسافة وحدك. أحيانًا تستريح على أحد المقاهى المبعثرة فى الطريق. ولا تشاهد فيها إلا أفلام الكاراتيه. فكل ماعداها محظور. خلسة قد تقع عيناك على مشهد من فيلم مصرى، أو أجنبى، قبل بلوغ المقهى. وإذ تصل يغلق الجهاز فجأة. يطمئن إليك الرجل. يفتحه مرة أخرى «والله يا أخى.. أوحشتنا الأفلام المصرية». قبل اقترابك من إحدى نقاط التفتيش، وحده استيقظ الرجل. قال إنه يمنىٌ. ويخشى على نفسه وعليك. وقد تسلل من الجنوب. لاتزال معلقًا بين الأجسام والحر والزفرات. تزدحم زوايا السجن بالمستقبلين. يسألون عن الهدايا. من الحياء لاتنظر إلى أحد. صفعة الشاب تلفح وجهك. يقوم رجل. تتغرس قدماه - وهو لايبالى - فى اللحم الحى. لايصل إليك. «مصرى يضرب بيننا؟». واحد بعد الآخر. يقفز نحو الشاب. يلهب قفاه. تزوغ عيناه. بأعلى صوته ينادى «ديشى .. ديشى مارو». يتحفز البنغاليون. فى عيونهم ينبت شرر الثأر له. يتلقف تمسك كسرة خبز. قالت لك «لاداعى للخوف».

يصرخ عملاق مصرى الملامح - كان يبدو نائمًا - فى كل البنغاليين. مهددًا بأنه سيسد بهم جوعه. وكنت تمتنع عن تناول الطعام الساخن واللحم. كانت ترسله إليك. طمعًا فى رؤيتك. ولو مرة كل أسبوع. قالت «إنك ترتجف». قلت «متردد وخائف». بأصابعها الدقيقة داعبت شفتيك «لن يجرؤ زوجى على سؤالى.. عليه فقط أن يأتى بى إليك.. ثم ينصرف». وكلما يصل أحدهم إلى موضعه يتلقاه مصرى. فى حر الغرفة. تتصهر صرخات الهنود والباكستان واليمنيين، يطالبون بالخروج. يستغيثون من حرب الأيدى والأرجل، الدائرة بين المصريين والبنغاليين. أشرت إلى السيارة. وأقسمت للضابط أن يمينا غيره لم يركبها. قال.. هكذا أنتم تجيدون المسكنة». يفتح الباب. يهب الجميع وقوفًا. وهم دائمًا وقوف. يلقى الحارس بعض الطعام. ينادى مصرى: هاتوا الطعام هنا.. كلامى مفهوم؟. بهدوء يصل إليه ما ألقاه الحارس. قالت «الطعام لذيذ.. أليس كذلك؟». كانت تبدو ألذّ وأجمل. سألتها وأنتما تنهضان فى تكاسل «هل سبقنى إليك مصرى آخر؟». ينشغل الرجل بتوزيع الطعام. يدفع بيسراه يدًا تتخبط فى الزحام. يسد فراغ الباب قادم جديد. كهل وقور. يسأل: متى نرحل؟. لايكلفون أنفسهم جهد السخرية من سؤاله الساذج. ياترى النهار دا أيه ولا كم فى أيام ربنا يا حاج. بعفوية يرد الرجل: بالهجرى ولاّ الميلادى؟. يتفادى ثالث نظرة غضب من أحد الهنود: هأ.وو.. باللا وندى. انحدر بصرك من خصاص النافذة. إلى الشارع. كان الرجل منتظرًا فى سيارته. امتصت رعشة جسمك الطارئة، باحتوائك من الخلف، «لاتخف». كانت قد نزعت ثيابها. وألقت بها كيفما اتفق «أنت أول مصرى.. سوف أخلص لك». يبكى الحاج دموعًا وعرقًا. بيده «بقجة»، يخرج من جوفها أشياء. تتدلى أحشاؤها أمامه: أول ما نرجع يسألون عن الشيلان والمسابح. رأتك أول مرة. فتنتها فتوتك. غمزت بعين لايبدو منها غيرها. قالت بار تياح وهى ترتدى ملابسها «لن أشرك معك أحدًا.. أيرضيك هذا؟ ». يبتسم الحاج: سأقول إنها هناك تسبح بحمد ربها!. فى لمحة عين قبضوا علىّ. انتهيتُ من الحج. قلت يا هادى شهر أو سنة وأعود. لكنهم أذكى من بنى آدم. يصلك نصيبك من الطعام. اليوم موعدك الأسبوعى معها. تبتلع بصقة كادت تفلت منك. وتذهب بك إلى الساحة. هناك تجلد ثمانين جلدة، على أنك لم تفعل شيئًا. وفيما هى تتعرى أمامك. كانت آثار ضرب مطبوعة على الصدر والظهر. أجابت عن سؤال ظل حبيس صدرك «بعض رجال الشرق الأقصى متوحشون». وكنت تتعرى للجلاد.......





المكتبة الأجنبية

أحمد غازى

الدين والنساء

التجربة الدينية للمرأة *

بات هولدن

كان جزء كبير من الأدب الذى تناول تجربة المرأة الدينية فى فترة مبكرة من الزمن، يدور حول حالات استثنائية من النساء اللاتى انخرطن فى سلك الرهبنة أو التصوف، أو تحولن إلى زعيمات لفصائل دينية. وهذا النمط الأدبى يشكل جزءاً أساسيا فى الهيكل الدينى للأعمال التى حبت الكنيسة بإلهام مستمد من سير القديسات. مما نتج عنه إقرار الكنيسة المسيحية، على الأقل، بأن النساء لديهن ما يؤدينه فى النسق اللاهوتى.

ومما يبرز كذلك من هذا الأدب أنه على الرغم من السماح للنساء بأن يكن متنبئات ورائيات، إلا أنهن نادراً ما لعبن دوراً بارزاً فى المؤسسة الدينية. كما يطرح هذا الأدب جدلاً مفاده أن الصورة التى تقدمها معظم هذه الأعمال ليست مستساغة من وجهة نظر النساء. حيث تبقى النساء على الدوام مقيدات إلى الجو العائلى وأسيرات لبيوتهن بشكل يقترب من أشكال «العزلة» وحتى فى حالة السماح لهن بالخروج إلى الأماكن العامة، فبالنقاب.كما أن التقاليد والمواضعات الاجتماعية المرتبطة، على سبيل المثال، بخطورة الطبيعة الجنسية للمرأة تفرض قيوداً مماثلة على حريتها.

لقد تم إقصاء المرأة وطردها خارج الدائرة الرسمية للدين؛ كما تم منعها من المشاركة فى أداء الشعائر الجوهرية على الملأ. ولاتظهر أهميتها إلا فى النظم الدينية التى تكرس للاقتناء والتملك، وتظهر كذلك فى طقوس التداوى والشفاء، وهى الأهمية التى لا تعدو كونها امتداداً للدور الأنثوى التقليدى. فالنساء

* هذا الكتاب عبارة عن مجموعة من أوراق العمل مقدمة إلى برنامج (فصل مايكلماس) الذى نظمته «لجنة الدراسات النسائية» بجامعة اكسفورد عام ١٩٨٠.

غالباً ما يتم استبعادهن أو وضعهن فى مكان من الكنيسة أو المسجد أو المعبد، بمنأى عن العيون. والتبريرات المقدمة فى تلك الحالات، تتراوح بين وصفهن بالنجاسة، وبين القول بأنهن يلهين الرجال عن الذكر.

ومن الناحية الأخرى، فإن الرجال يحتلون المكانة البارزة فى تنظيم المؤسسة الدينية: فهم يؤدون الشعائر الجوهرية، ويصوغون المذاهب، ويمسكون بالأقلام التى تخط نصوص «الوحى المنزل».، كما أنهم يتحكمون فى قوى التناسل الموجودة لدى المرأة، ويملون الأدوار الثقافية والاجتماعية للنساء. وإذا قلنا إن النساء يقدمن الصور الحية للأسطورة الدينية والرمز، فإن الرجال هم الذين يعالجون هذه الأمور.

إن قضية المرأة والدين لم تكن موضوعاً سائداً فى الحركة النسائية فى الغرب، لا لأنهم يعيشون فى مجتمع علمانى فحسب، ولكن كذلك لأن الدين، كما يبدو، لا يقدم فكراً قادراً على تحدى الأيديولوجيات السائدة. ومن المسلم به أن الآراء الدينية التى تكونت فى الماضى كان لها أكبر الأثر فى تشكيل مفاهيم المرأة عن نفسها.

والصلة المعروفة بين المرأة وجسدها، والقائلة بأن «المرأة رحم»، أمدت بعض الكتاب بما يعتبرونه نموذجاً للتطبيق الشائع لهذه الفكرة. وهكذا يذهب «هوخ سميث» و«سبرنج» إلى أنه «لا يوجد نظام دينى لم يشتق استعارات النساء من مصدر آخر غير خصائصهن الجنسية و التناسلية».

وهكذا تم تقديم المرأة دائما، فى صورة وعاء يتم ملؤه وإفراغه بصورة دورية آلية، مثلما يوحى بذلك التصوير الدينى لها. إن معظم الأديان تقدم صوراً سلبية للمرأة، تنعتها بالشر والعهر والنجاسة.

المساهمون فى هذا الكتاب يضعون فى اعتبارهم وجهة النظر القائلة بأن الدين يقع، على الدوام، تحت سيادة الرجال، وبذلك يتمكن من قمع المرأة وكبت حريتها وتقوية الأفكار الشائعة عنها. ويوجه المساهمون جل اهتمامهم إلى توسيع إطار المناقشة بالنظر إلى عقلية المرأة وفهمها لطبيعتها ودورها داخل مختلف الأنظمة الدينية. إنهم يحاولون الإجابة عن أسئلة من قبيل: هل يمكن القول بوجود تجربة دينية نسائية؟ هل يختلف الرجال عن النساء فى تجربة النظم والرموز، وحتى المعتقدات الدينية؟ والإجابات المنتظرة هنا تنتمى إلى علوم التاريخ والأنثروبولوجيا، ولا تستنفد موضوعها على الإطلاق. إن المادة المتاحة فى هذا الكتاب شديدة الثراء وتعكس أحدث بحوث المساهمين.

الفصول (أوراق العمل العشر) التى يضمها الكتاب، ترتبط سوياً فى صورة أزواج، يتعامل بعضها مع الموضوع نفسه، والبعض الآخر تربطه مادة بحث مستقاة من منطقة جغرافية مشتركة. وليس هناك وحدة كلية فيما عدا تلك المباحث التى تتناول طبيعة التعقد التى يتسم بها مصطلح التجربة الدينية لدى المرأة. وداخل التنوع الذى تزخر به مادة البحوث تبرز حبكات متكررة بعينها، وهناك إشارات محددة إلى مقاربات جديدة لدراسة المرأة والدين من شأنها أن تقدم مؤشرات مهمة للدراسات المستقبلية.

النساء والغيب

فى القرن التاسع عشر

يصف الفصلان الأول والثانى مشاركة النساء فى الأنشطة الدينية خارج نطاق المؤسسة الدينية، من خلال معالجة إحياء الاهتمام بالأمور الغيبية فى بريطانيا القرن التاسع عشر.

موضوع الفصل الأول هو المذهب الروحانى، أى الاعتقاد بإمكانية استدعاء أرواح الموتى. وقد نشأ هذا المذهب أول ما نشأ داخل البيوت، وبذلك سمح للنساء أن يمارسن بعض اهتماماتهن الدينية التى لا تقتضى الخروج من الوسط التقليدى الذى يعشن فيه. وقد عكست هذه الممارسة، فى تلك الوقت، الأقطاب المعروفة: الرجال/العلم/الموضوعية/والنساء/الدين/السلبية. وهو تقسيم تبرز أهميته فى ضوء معرفتنا للعصر الذى أفرزه،العصر الذى كان يسعى إلى رؤية الدين من منظور العلم. وقد أدى هذا السعى إلى إفراز هذا التقسيم وتأكيد تفوق العلم.

والمذهب الروحانى كذلك كان متضمنا داخل الممارسات الصوفية، لكنه فى هذه الحالة لم يكن سوى جزء من الهيكل العام. وهنا يستمد الفصل الثانى مادته من السير الذاتية لبعض النسوة اللاتى اشتركن فى المرحلة المبكرة من الحركة الثيوصوفية، ويقدم رؤية داخلية تقول بأن الصوفية تمثل محاولة للخروج من الأزمة الناشئة فى القرن التاسع عشر، عن مهاجمة كل من الدين الرسمى والعلم المادى.

النساء فى تركيا واليونان

يعالج الفصلان الثالث والرابع موضوعين بينهما بون بعيد، لكنهما يشيران إلى التشابه القائم بينهما، والذى يتأتى من حقيقة أنهما يختصان بممارسة ديانتين من الديانات الكبرى، الإسلام والمسيحية، وفى الحالتين يستمر الدين فى أداء دوره النشط فى حياة الناس، بالرغم من الاهتمام المتزايد بفكرة إنشاء الدولة.

يفحص الفصل الثالث الحياة الدينية للنساء البسيطات فى قرية واقعة فى شمال اليونان، ويبين أنه رغم ارتباط النساء بالطبيعة، وبالتالى نيلهن مكانة دونية فى الدين، فهن بالفعل أكثر استغراقاً من الرجال فى حياة القرية الدينية. ولايؤدى التعريف البيولوجى لطبيعتهن، كما يمكن توقعه، إلى وضعهن خارج دائرة الدين، ولكنه بالأحرى يشدد على ضرورة مشاركتهن. والدين فى هذه الحالة يتغلغل فى صميم الحياة اليومية، متجاوزاً المناخ الدينى الذى تفرضه الكنيسة والكهنوت.

ويختص الفصل الرابع بدراسة الإسلام فى تركيا العلمانية، والتى يتبع فيها نظام الدولة النموذج الأوروبى أكثر من اتباعه للنموذج الإسلامى. ومع ذلك يستمر الدين فى ممارسة تأثير جسيم على حياة الناس. ويذكر الفصل بعضاً من سمات الدورالذى تؤديه المرأة فى الإسلام، بعيداً عن سلطة المؤسسات.

الهند:

النصوص القديمة وحياة القرية

يقدم الفصلان الخامس والسادس صورتين متكاملتين، على اختلافهما، للصلة القائمة بين نساء الهند والدين. وبينما ينظر الفصل الخامس فى النصوص الهندية القديمة التى تغطى فترة تاريخية مديدة، يركز الفصل السادس على حياة الريف فى القرية الهندية.

والنصوص الدينية مأخوذة من الهندوسية والبوذية والجانتية، حيث تشكل الكلمة المكتوبة جزءاً مهما من تعاليم تلك الديانات الكبرى، والمعرفة المستقاة منها تعد فى مجملها وسيلة لبلوغ السمو الروحانى. وحقيقة أن الرجال، فى معظم الأحوال، هم وحدهم المتعلمون وهم وحدهم المفسرون الشرعيون للنص - هذه الحقيقة كان لها آثارها الوخيمة على طريقة النظر إلى العلاقة بين النساء والدين. فتكشف النصوص التى يناقشها هذا الفصل عن نظرة الرجال إلى طبيعة الحياة الدينية للمرأة، ولكنها تقدم كذلك أصوات النساء أنفسهن، وهن يصورن فى حيوية بالغة أدق ما لديهن من مشاعر.

وفى حين يبحث الفصل الخامس مشكلة القشرة الخارجية للأنوثة وكيف أنها تعطى انطباعاً مضللاً عن إمكانيات الروح الأنثوية، يضيف الفصل السادس إلى هذا البحث دراسة تؤكد على أهمية ذكر طبيعة المرأة البيولوجية عند النظر إلى العلاقات المختلفة بينها وبين المقدس.

اليهودية

الصورة المعروفة لليهودية أنها نظام دينى يحتكره الرجل، ولا تقرب فيه المرأة المعبد على أساس الشرائع التى تنعتها بالنجاسة. وفى مقابل هذه الصورة هناك صورة الأم اليهودية القوية، وهى الصورة الشائعة فى الأدب الأمريكى. فى الفصلين السابع والثامن مناقشة حية لدور المرأة فى الديانة اليهودية، وتلمس واضح لجوانب الصورتين المتقابلتين. تتحدث كاتبة الفصل السابع من خلال تجربتها الشخصية، بوصفها حاخام «مجمع اليهود الليبرالى»، فى نظام دينى لا يزال متردداً فى قبول فكرة إسناد مثل هذا المنصب إلى امرأة. وهى تدعو النساء إلى مزيد من المشاركة فى الحياة الدينية العامة، وتذكر بعض الأسباب لإحجامهن عن فعل ذلك.

ويخطو الفصل الثامن خطوة أبعد ويستظهر الأسباب الباطنة لاختفاء النساء من ساحة الدين. فيوضح أن المنطق الداخلى الحاكم لمنظومة التشريعات اليهودية يمنع المرأة من مقاربة الدين ويقدم المبررات الكافية لهذا الاختفاء. لكن المرأة غنمت من اختفائها من ساحة الدين حين نجحت فى إثراء الجوانب الثقافية والاجتماعية لحياتها.

افريقيا:

الاقنعة والأرواح

الفصلان الأخيران حول المشاركة النسائية فى الشعائر الدينية فى مجتمعات يندر فيها التراث المكتوب وتنعدم الحدود الفاصلة بين الدين وبقية مناحى الحياة الاجتماعية. وفى هذه المجتمعات تعبر المرأة عن حضورها من خلال مشاركتها فى أداء تلك الشعائر.

يبحث الفصل التاسع آثار هذه المشاركة فى مجتمعات «الأقنعة» فى غرب أفريقيا، ويتحدث الفصل العاشر عن نظام قبلى تقوم فيه بعض الأرواح بسكنى أجساد النساء.

أمجد ريان

ضد ضياع التاريخ

يشهد الإنسان اليوم الأنماط السائدة والكيانات الاجتماعية المهيمنة فى ظل الحضارة الراهنة، ونحن نحتاج الآن ليس لمجرد اتجاه ثقافى حضارى بل نحتاج إلى موقف تاريخى مما يدور حولنا. نحتاج لنظرة تفكك الواقع وتحلل عناصره من خلال تصورات تتجاوز المنظورات الفكرية التقليدية والشعراء اليوم تجتذبهم نزعات تجزيئية وينجرفون نحو ميول مختلفة عما مضى، تعمل على تجزىء صرامة الواقع وخلق الشعرية من خلال هذا التجزىء الدقيق الملحّ. ليست المسألة مجرد نزعة يقوم بها أفراد الطبقة المتوسطة الجديدة كما يقترح **كالينيكوس**، ولكن المسألة أعمق وأعرض من ذلك بكثير فيما يشيع من إحساس يشبه فقدان البوصلة، والضياع النفسى فى حالة شائعة هامة تميز الفراغ بعد الحديث.

التجربة الشعرية الجديدة اليوم تتطلب منا أن نتأمل بدقة هذه النزعة التجزيئية التى تنطلق من حالة مليئة باليأس مما هو قائم، كل شىء أصابته الشيخوخه، وغزته التجاعيد:

ماذا ستفعلُ الآن
حيالَ التجاعيد؟
آهِ التجاعيد التى ـ بلا رحمة ـ
غضّنت روحَك !! ـ ص٩٦

(١)

[الهزيمة]

سيكون من المؤلم أن نكتشف دلالة واضحة لظاهرة أساسية فى شعر **على منصور**، هى أنه يبدأ نصه فى البيت الأول بالتحدث عن الزيف والكذب، إنه يبدأ إحدى

* قراءة فى ديوان «ثمة موسيقى تنزل السلالم»

قصائده هكذا:

أبدًا، لن أكـذبَ ثانيـةً،
منذ اللحظة

هكذا أكدَ لنفسهِ ذات
صباح

وكـان علـى مقـربةٍ من
ظلالٍ لـهــا رائحــةُ
ياسمين

سـوى أنه قـد نسى
ذلك تمامًا ـ ص٩٥

إن احتشاد الشاعر للكتابة مثير أساسى لإبراز كذب الحياة وزيفها، وهو يبدأ قصيدة أخرى قائلاً [مع أن الأمر كله هزل، وتمثيل/ تراهم هكذا: جادين إلى أبعد الحدود ـ ص٣٥] ، ويبدأ قصيدة ثالثة بـ [اليقين الذى غشّنى/ اليقين الذى هيأ الفخ عامدًا ـ ص١٩] ويبدأ قصيدة رابعة بالبنت الطيبة التى صدّقته بفرح بينما هو يكذب [ص٤٣] وهكذا، إنه زيف شامل لايبقى ولايذر، يغطى الحياة شكلاً وموضوعًا وسيكون كل شىء ساقطًا داخل هذا المنظور المزيف، فالحب الذى هو مأوى الشعراء يتحول هنا إلى أوهام تفتقد المعنى، الحب فى هذه القصائد لايكون طبيعيًا بين رجل وامرأة متزنين، بل هو حب مسروق ينتزع من صورة عارية خُبئت خلف لوحة المفاتيح [ص٢٤] أو التصاق فخذين بشكل عابر فى الطريق [ص٢٧] أو فى أثناء ركوب العربة، أو يمثل الجنس أحلام يقظة أحادية الجانب فيجلس الحبيب فى المكان الذى كانت حبيبته قد جلست فيه من قبل [ص٥١] وعندما تستدير المرأة وتظل عيون الرجل تتحسس ظهرها [ص٦٨] ولايستطيع الحصول على امرأة إلا فى أثناء حدوث كارثة كبرى مثل زلزال لكى يجدها مكومة معه تحت منضدة الاجتماعات [ص٦٩] أو يأتى الحب فى صورة اختلاس كامل:

وأنا أمرّ أمام مدرستِك
الثانوية

حيث اختلسنا الدقائق
المرتبكة

وأنا أفكّر فيك عاريةً

أو بقميصِك الخفيفِ
فى المطبخ [ص٤٩]

كل شىء ضد الإنسان، ضد إنسانيته منذ البداية ثم ضد كل فعالياته وأحلامه بعد ذلك، الأقدار الكبرى تقف بكل سطوتها ضد أبسط الأحداث الإنسانية وأبسط المشاعر الرقيقة، فسوف يدخل مسمار صغير فى إحدى إطارات ميكروباص لكى يفسد موعدًا غراميًا لمراهقة اضطرت أن تكذب على أمها لكى تحصل على حق بسيط من حقوقها فى الحياة [ص٧٣] وهكذا تقف الأقدار ضد الإنسان، والأقدار هنا ليست مجرد حوادث عارضة ذات بعد ميتافيزيقى ولكنها حوادث ناتجة عن خلل كبير أصاب الواقع:

عـادةً ما يحـدث ذلك،
بشكلٍ مفاجئ

كأن يكفهرّ الأفق

أو تذهب حرارةُ الهاتف

أحلامُ شرفاتٍ عديدةٍ
تعطّلت

فى هذه الأثناء

وبعض المواعــيــد
العاطفية

بكت بحـرقـةٍ، حظّها
العاثر:

هل فكّر أحـدكم أن

هذا يحدث عادةً

كى نربى ذكــريات
جديدة - ص١٣

يكاد الشاعر يسقط تحت عجلات القطار وهو يقفز ليحجز مقعدًا لحبيبته [ص١٤]، وهناك جحافل من [سوء الفهم] تعطّل الحياة [ص٨٧]، وتعطل تفاصيل الحياة العادية واحتياجاتها الأولية، ولقد تحولت ظروف الحياة كلها إلى ما يشبه تسلسلاً هزليًا أو اعتباطيا يحيل الوجود إلى معنى مرير يفتقد أى قيمة إنسانية حقيقية، وفى قصيدة [إلى أن تضىء الإشارة الخضراء - ص٦٧] نتابع هذا التسلسل الهزلى لظروف مختلفة لايربط بينها سوى شهوة غرائز تائهة ليست لها أية قيمة:

كأنما رجلٌ خاصم أمّهُ

بعد أربعين يومًا من
موتِ أبيه إثر نزيف

فى دوالى المرئ،

ثم باع الفدانين

كى يتزوج امرأةً
شهوانية

ضاجَعَها فى الظهيرة

فأنجبك...

أيتها البنتُ التى تركت
بلوزَتها .. مفتوحةً

أمام تاجر قطع غيار
السيّارات!!

إن شعورًا بالمرارة يملؤنا ونحن نراقب هذا التسلسل الذى تتراكم فيه الأشياء وتتجاور بشكل مضحك يتنافى مع أى انسجام يمكن أن تطرحه الحياة، أو إلى اتزان يجعل للوجود أى معنى سوى هذه الأقدار المرعبة التى تلقفنا من فاجعة إلى فاجعة وتقلّبنا مثل آلات حيوانية صغيرة مذهولة.. والمنطق نفسه يمكن أن نتعرف عليه فى قصائد أخرى أبرزها قصيدة [وهو يشرب عصير القصب على الجانب المقابل - ص٧٦] بداية من عنوانها نحن بإزاء انتقالات شديدة الواقعية وشديدة الغرابة فى الوقت نفسه، بحيث أننا نستطيع أن نقرأ القصيدة منذ نهايتها حتى بدايتها لنصل إلى النتيجة نفسها إذا ماقرأناها بشكلها الطبيعى فهى تطرح هزلاً يرتبط بقدر ما يفترق.

إن أوضاعًا كهذه يلتقطها الشاعر بذكاء شديد وبخبث الرفض العميق لن تفضى بنا إلا إلى الفوضى العظيمة التى لاتجنى من ورائها سوى الخيبة، خيبة قضايانا الكبرى خيبة التفاصيل الصغيرة فى كل لحظة نعيشها: المصعد يتعطّل بين الدور العاشر والدور الحادى عشر [ص٧٠]، والحبيبة تخلف موعدها [ص٥٩] والأمور السيئة تدفع المرء للإحباط وإهمال العمل [ص٩٠]، بل إننا لفرط خيبتنا [لانستحق الحياة، أحيانًا - ص٨٨] وهناك مقطع فى القصيدة الأولى يجسد الخيبة بشكل درامى فقد تعب الشاعر فى كتابة قصيدة من أجل حبيبته ولكنها لاتعطيه الفرصة للاستماع لها وحتى الاستماع ذاته لايظهره الشاعر كما لو كان تفاعلاً متبادلاً بل هو أشبه بتعليق النص على الأذنين فقط (!!):

كلمة واحدة أنهكتنى

ظللتُ أبحثُ عنها سبع
ليال

لأكمل القصيدة التى
تلائم عينيها

مع هذا

لم تعطني الفرصة - يوماً -

كي أعلّقها في أذنيها الجميلتين - ص١٥

(٢)

[البراءة]

الشاعر المتمكّن هو الشاعر القادر على مواجهة كل الإحباطات التي تعرقل الحياة ليس من خلال التفاؤل الساذج بل من خلال اكتشاف معطيات حقيقية تبرز قدرات الإنسان على اجتياز هذه الإحباطات، وعنوان الديوان نفسه يبرز حساً يقاوم الموت ويقاوم اللامبالاة التي تعمد الشاعر أن يلتقطها من نص الحكيم الصيني **لاوتس** الذي يسخر «من هؤلاء البشر الأموات الذين يهرمون ويموتون دون أن يتبادلوا كلمة واحدة مع جيرانهم».

- ص٩.

يضع الشاعر بساطة الإنسان وأصالته وبراءته في مواجهة أزماته، إنه يطرح الرؤى الفكرية والجمالية التي اتّبعها سابقوه جانباً ويبدأ من أبسط التفاصيل الحياتية كما لو كانت ملاذاً جديداً يتكئ إليه ويعتمده شهادة جديدة في الحياة، إنه يبدأ من الأسلوب الشعري البسيط لغة وتركيباً نابذاً تراث المجاز اللغوي. وينقل الشاعر في نصوصه معطيات شديدة البساطة فيستخدم لوازم الحديث اليومي التي يتكلم بها المصريون في بساطة شديدة فيستخدم القسم [والله العظيم] أو [والله] ومختلف التعبيرات التي تستخدم في اللهجة العامية مثل [يا خبر...!!] و[يا رب] و[يا أخي!!] و[يا ربي] وهكذا بحيث تتخلل الأبيات ليوهم متلقيه بالحديث اليومي العادي مما يدلنا على هدف الشاعر الذي ينصب على قلب المنظور الشعري التقليدي ونفي أساسياته اللغوية والبلاغية والمجازية:

أن تنادي بائع الجرائد باسمه

أن تقول: الله حين تشمّ رائحة الياسمين

أمام منزلٍ له حديقة

أن تفكر: صرتُ ذا سبعة وعشرين عامًا

- ص٩٤ -

ويمعن الشاعر في نقل الأحداث اليومية البسيطة والتفاصيل الجزئية التي يعدّها الغباء جديدة لفهم عالم لم تعد أدواتنا وأفكارنا السابقة قادرة على فهمه، يتكلم الشاعر عن القهوة التي بردت، عن كشك الصحف والمجلات وهاتف العملة، ولحظة السرير بين الزوجين بينما الأولاد يلعبون على سلم العمارة، والزملاء الذين يتقابلون في المصعد، وشاي الصبح، وصوت **أم كلثوم** عبر راديو ترانزستور، ومناولته باكو الفانيليا لأمه في سلة الشرفة، وثلاثة الجلابيب البيضاء المكوّية الموضوعة على السرير، والجيران الذين يطرحون بقايا طعامهم في الشارع حتى لايدفعوا جنيهين للزّبال كل شهر، وصوت **فيروز** عبر راديو توشيبا صغير، والخصام الذي شبّ فجأة بين الخطيبين، وكيف يدل الشاعر الغريب على أقرب صيدلية أو يصعد بعجوز درجات ثلاث أمام شباك المعاشات أو يقفز من أتوبيس أمام مقهى وهكذا. بل إن الشاعر يطرح لنا في أحد النصوص رأيه صريحاً وبسيطاً في هذه التفاصيل التي تبدو له وكأنه يراها للمرة الأولى وكأنه يؤنب الشعراء الذين يفتقدون القدرة

على رؤيتها على الرغم من كونها دوال حياتهم الحقيقية:

وجيران..

لاينشرون فوقنا ملابسهم المبلولة

قبل أن نرفع غسيلنا الذى جفّ

ينادى البائعُ فى شارعنا

على خضرواته الطازجة

وعم صابر،

الذى يتسلمُ خطاباتنا،

دفع لنا فاتورة الكهرباء،

ونحن غائبون أشياءً كهذه كثيرة

كأنه يراها لأوّل مرة - ص٦١ ولايكتفى الشاعر بالمواقف الصغيرة والتفاصيل البسيطة بل هو ينقب عن اللحظات السرية شديدة الخصوصية:

وعندما أرى لهفتك

علىّ، فى العاشرة صباحًا

أغتبطُ فى سرّى!! -

ص٧٠

وينقل لنا حالات ذاتية تخص مشاعره الشخصية فعندما يتطلع للشرفات يتساءل، من فرط تشرده، عمن يكون سكانها [ص٢٦]، وإحساسه الشخصى بأنه يقضى عقوبة الحياة [ص٣٦] أو باكتشافه أن ما يحتاجه المرء فى الحقيقة ميسور للغاية (ص٣٩)، ويتأمل سلوكه ببساطة فيتذكر أنه لم يكن طيبًا ظهيرة أمس [ص٦٨] أو تلك اللحظات المدهشة التى تكسب الحياة متعة خاصة فيستشعر الحنان البالغ الذى يملؤه وهو يطرق باب الجيران فى غير يوم عيد [ص٣٧]، ويستطيع قارئ الديوان أن يحس بدلالة جديدة لحرص الشاعر على وضع تاريخ كتابة القصيدة فى نهايتها كما لو كان يريد أن يمجد هذه المعطيات الصغيرة ويجعل لها الأولوية مؤكدًا أن طبيعة الرؤية قد تغيرت فى التجربة الجديدة، ويواصل الشاعر البحث عن براءة دفنتها الهياكل الجبارة فى الأزمنة الحديثة ويتمكن من استخلاصها بمهارة بالغة من مياه تضحك فى لوحات الأطفال، ومن الحنين الذى يصحبه مساء للسرير، ومن شرفات شارع المقريزى وشهقات نسائها البضّة، ومن حيرته أمام دبوسين يصلحان لمعطف حبيبته الشتوى أيهما يهديه لها، ومن كلمة Smile المكتوبة على علبة المناديل الورقية ومن هذه الطفلة شديدة البراءة فى المقطع التالى:



شمس الدين موسى

الخطاب السياسى ..

فى مسرحية «لا لن تسقط أورشليم»

لعل الكاتب **شريف الشوباشى** قد حلا له التعبير و الكتابة الأدبية والفنية بجوار إسهاماته السياسية وتعليقاته الفكرية... وكان قد أصدر منذ فترة مجموعة قصصية بعنوان «الشيخ عبد الله»، وها هو يصدر أخيراً مسرحية تاريخية بعنوان «لا لن تسقط أورشليم»، والتى بها يكون قد انجذب إلى عالم الإبداع الأدبى، الذى راوغه كثيراً قبلما يبدأ مغامراته فى القصة من قبل.

والمسرحية بعنوان «لا لن تسقط أورشليم» تنتمى إلى نوع المسرح التاريخى، حيث يعود الكاتب إلى مواقف أو فترات أو شخصيات تاريخية كى يعالجها معالجة فنية معاصرة، بغرض الوقوف أمام أشياء كثيرة بين فصول المسرحية ومشاهدها. حيث لايلجأ المبدع إلى استخدام التاريخ، أو الحدث التاريخى،أو الأسطورة بغير قصد معاصر، بل إن التاريخ فى كل الأحيان يكون أداة، أو قناعاً يوصل الكاتب عبره الكثير من آرائه حول قضايا معاصرة أو شديدة المعاصرة باستخدام لعبة الفن والأدب كحيلة أساسية.

ولقد لجأ الكثيرون من الكتاب الكبار لذلك الأسلوب مثل توفيق الحكيم فى مسرحياته أهل الكهف، والسلطان الحائر، وغيرهما من أعمال، كما لجأ اليها الفريد فرج فى سليمان الحلبى، والزير سالم، ومحمود دياب فى باب الفتوح، والشرقاوى فى الحسين ثائرا وشهيدا. وكل هذه الأعمال تؤكد أهمية البنية التاريخية لدى كتاب الأدب والمسرح على وجه الخصوص. ليس غريبا وسط كل ذلك، أن يأتى الكاتب «شريف الشوباشى» ليكرر تلك المعالجة الفنية/التاريخية أو التاريخية /الفنية. فى مسرحية «لا لن تسقط أورشليم»، ويعود بنا إلى فترة تحمل الكثير من أوجه الشبه مع الفترة التى نعيشها الآن، فهى تناقش نفس القضايا التى تنوء بها أجيالنا المعاصرة، وإن رجع بناإلى الوراء ألف سنة إبان الحروب الصليبية. وكانت أرض الصراع بين الصليبيين والعرب أصحاب الحق، هى نفس الأرض التى يحدث عليها الصراع الآن - أرض فلسطين - ومحورها مدينة القدس أو أورشليم، التى

سقطت بين أيدى الفرنجة المستعمرين، الذين تخفوا وراء الشعارات الدينية، مغلفين بها أبشع الأغراض الاستعمارية فى استعباد واستغلال شعوب المنطقة.

والخطاب الذى حملته المسرحية كان خطابًا سياسيًا واضحًا، لم يتوقف عند المقولات الدينية، وجاء فى معظمه موجهًا للحكام المتصارعين والمنقسمين تحت تأثير رغباتهم وشهواتهم للسلطان. فانقسام الحكام هو آفة حياتنا، حيث لم يستطع الفرنجة منذ ألف سنة دخول القدس، التى كانت واقعة ضمن نفوذ الدولة الفاطمية إلا نتيجة للصراعات والانقسامات بين حكام الأقاليم ، وانقسام الدولة العربية ذاتها بين نفوذ بغداد عاصمة العباسيين والقاهرة عاصمة الفاطميين. وكانت الخلافة فى ذلك الوقت صورية أكثر منها حقيقية، حيث كان الخليفة يعين بواسطة الأمراء، ويخلعونه فى الوقت الذى يريدون.

بين مجمل تلك الظروف التاريخية صورت المسرحية كيف ضاعت القدس، وكيف هرب سكانها أمام جحافل الفرنجة الغزاة، الذين لم يكونوا أكثر قوة أو عتاداً من الحكام العرب الذين أغوتهم الحياة ومظاهر الأبهة والسلطان والجاه.

ويقول الكاتب على لسان «عبدالرحمن» وهو أحد الجنود الذين وقعوا تحت حصار الفرنجة:

«عبدالرحمن: لست واثقاً من ذلك.. أيكتب لنا النصر ونحن فى هذه الغيبوبة؟ أيكتب لنا النصر ولا هم لنا إلا أن نتعامل فيما بيننا؟ إن أمراءنا إحقاقاً للحق لم يتقاعسوا عن بذل الجهد.. لكن أتدرى ما جهودهم؟ إنها تنصب على الإيذاء بالأمير العربى المعادى، وبالجار المسلم المنافس. وبدلاً من أن يتكاتفوا لمواجهة الخطر الذى يهدد أمتنا كلها وضد هجوم الفرنجة الزاحف إلى بيت المقدس، فإن هم كل واحد منهم هو كيف يستفيد من الغزو الصليبى لتحقيق مصالحة وإضعاف جاره»..

وكما يتحقق ذلك على لسان الفارس «عبدالرحمن» فإن قائد الجيش المحاصر ويدعى «افتخار الدولة» يقول هازئاً عندما يشيرون عليه بطلب العون من جيش الأفضل - السلطان الفاطمى:

«افتخار الدولة: (جيش الأفضل) أما زلتم تحلمون به.. إنه سراب.. إنه أسطورة.. اعلموا أن الأفضل يسعده أن تلحق بنا الهزيمة النكراء هنا فى بيت المقدس، ثم يأتى هو بعد ذلك لإنقاذه، فيصير بذلك بطلاً يذكره التاريخ وحامياً لحمى الإسلام.. وقد أرسلنى بالذات كى ألقى هذا المصير..».

وبذلك يكون الكاتب قد عرض الخلفية التى تمثلت فى تدهور الدولة الإسلامية العربية، وتفككها بعد توالى الهزائم عليها، وهو ما لا يخفى على قارئ النص أو المشاهد له على المسرح. فاللجوء إلى التاريخ يتضمن فى طياته الموقف غير المحايد من التاريخ، وما جرى فيه، هو إدانة كاملة للسلبيات والانقسامات التى أوقعت الأمة داخل دوائر العجز. وفى ذلك أيضاً الإشارة بطرف ما إلى ما يجرى الآن، حيث يرى «شريف الشوباشى» أن أرض الصراع واحدة، والقضية واحدة، تتمثل فى الأطماع الأجنبية، التى رفعت منذ ألف سنة شعار الصليب، وهى الآن ترفع شعار نجمة داود والعودة إلى أرض الميعاد. وكذلك الهزائم الناتجة عن الانقسامات واحدة.

ومن ثم كان على الكاتب «شريف شوباشى» أن يقول مباشرة «ما أشبه الليلة بالبارحة يا أمة ضحكت من جهلها الأمم» وهو ما يمثل موجز الخطاب السياسى الذى أوصلته المسرحية بكل ما يحمله من إشارات جاءت تحت عباءة التاريخ كقناع شفاف لم يحجب ما يريد الكاتب قوله فى المسرحية.



متابعات
نقد

محمود، وأمين، وعالم

احتفلت جامعة القاهرة فى السادس عشر من فبراير الماضى بالكاتب والمفكر الكبير **محمود أمين العالم** بمناسبة بلوغه الخامسة والسبعين وشارك فى الاحتفال عدد كبير من النقاد والمفكرين والأدباء بمداخلات ورؤى نقدية حول كتابات **محمود العالم** الفكرية والنقدية، وقد اختارت (إبداع) هذه الشهادة للشاعر **حلمى سالم** رغبة منها فى المشاركة فى الاحتفال بالكاتب الكبير فى عيد ميلاده الخامس والسبعين.

إذا كنا نحتفل، هذا العام، ببلوغ **محمود أمين العالم** (ولد فى١٩٢٢) عامه الخامس والسبعين، فإنما نحتفل فى حقيقة الأمر بثلاثة أرباع القرن من الحضور الحىّ والبصيرة النابضة بدات علاقتى، بشكل شخصى، **بمحمود أمين العالم** منذ أواسط الثمانينيات، لكن العلاقة غير المباشرة تسبق ذلك بسنوات.

كان ذلك فى أواسط السبعينيات، حينما كان وعينا قد راح ينتقل من صباه الأول إلى قدرٍ من النضج كنا قد كوّنا رأياً فى **العالم**، مؤداه أن الرجل واحد من هؤلاء النقاد الذين برزوا فى مرحلة الخمسينيات والستينيات، منادين بالعلاقة الوثيقة بين الأدب والواقع الاجتماعى.

وقد تبلورت هذه المناداة بصورتها الواضحة فى كتابه المشترك مع **د.عبدالعظيم أنيس** «فى الثقافة المصرية» (الذى صدر عام ١٩٥٥)، وهو الكتاب الذى كانا يساجلان فيه كلاً من **طه حسين وعباس العقاد** ويقدّمان فيه رؤاهما الفكرية والنقدية المواجهة للتيارات التى كانت تسعى إلى عزل الأدب عن الحياة.

هكذا ترسَّخ لدينا - نحن شباب الأدب الصاعدين - الاعتقاد، فى تلك الفترة، بأن **محمود أمين العالم** يدعو إلى «الواقعية الاشتراكية» فى صورتها الميكانيكية الجامدة. وهى الصورة التى تحتم وجود «البطل الإيجابى» فى الأدب، أى البطل الذى يشارك فى صنع الحياة وتقدم المجتمع. وهو بطل لا ييأس أو ينهزم، وإذا يئس أو انهزم فإن يأسه أو هزيمته ليسا سوى لحظة مؤقتة لابد أن يعقبها الانتصار والبُشرى.

ولقد تبدَّت هذه «الواقعية الاشتراكية» فى نماذج نقدية تطالب القصائد بالحديث عن العمال والفلاحين، وبالدفاع عن الجائعين والمظلومين والفقراء، وبأن تنتهى

القصائد أو الروايات نهاية سعيدة مبشرة بشروق الشمس من جنح الظلام وانبلاج الفجر من عتمات القهر والجوع والاستغلال وفائض القيمة. وفوق ذلك فإن هذه النماذج النقدية الصارمة كانت تدين احتواء الأعمال الأدبية على التشاؤم أو الانخذال أو الاستغراق فى «أوجاع الذات» بعيداً عن «أوجاع الناس والوطن».

فى تلك الأثناء - أواسط السبعينيات وأواخرها - لم يكن **العالم** موجوداً فى مصر، كان قد رحل إلى باريس بعد أن ضيق **السادات** الخناق على المثقفين المصريين الوطنيين والتقدميين، وهو التضييق الذى بلغ إحدى ذراه بمذبحة لجنة النظام بالاتحاد الاشتراكى العربى الشهيرة عام ١٩٧٣. هذه المذبحة التى نقل فيها أكثر من مائة مثقف وكاتب وصحفى من مواقعهم الثقافية والصحفية والسياسية إلى مؤسسات الأحذية والنقل والأدوية!

لم يكن **العالم** موجوداً فى مصر، ومع ذلك فقد كوّنا رأياً فيه، بحماس الشباب من الفنانين والشعراء، الطامحين إلى تجاوز الرطار الحديدى الذى تقدمه الواقعية الاشتراكية فى صورتها الضيقة، التى ساقها لنا، أو سوّقها، بعض النقاد والسياسيين التقدميين!

حينذاك، كنا قد قرأنا «واقعية بلا ضفاف» و«ماركسية القرن العشرين» **لروجيه جارودى** (المفكر الفرنسى، الماركسى آنذاك)، وعرفنا أن الواقعية يمكن أن يتسع مفهومها حتى يضم أعمال **بيكاسو وكافكا وجان جينيه وألبير كامى** وغيرهم ممن لم يكن أحدهم يدخل ضمن القفص الذى تقدمه «الصيغة الحديدية» السارية بين معظم مثقفى اليسار فى الخمسينيات والستينيات.

بعد عودتى من بيرت بعامين تقريباً - أى فى عام ١٩٨٥- كتبتُ مقالاً، لا أذكر موضوعه أو موضعه الآن، ما أذكره فقط هو أننى تسرعت فيه وكتبت ما معناه أن **محمود أمين العالم** هاجم **صلاح عبدالصبور** فى الستينيات بسبب «أنه حزين»، وطالبه بأن يكتب عن الجمعيات الزراعية وعن بناء السد العالى والتأميمات!

كان **العالم** قد عاد إلى مصر عام ١٩٨٥ تقريباً، مستأنفاً دوره الريادى فى قيادة الثقافة المصرية المعاصرة. وكنا قد بدأنا نتقارب تقارب الآباء والأبناء. أعطيته ديوانى «الأبيض المتوسط»، وبدأنا نلتقى به لقاءات شبه منتظمة - أنا **وحسن طلب** - نقرأ عليه آخر القصائد، ونستمع إلى تعليقاته وتوجيهاته وانطباعاته القيمة.

بغتة، فوجئ الرجل بالرأى الذى تسرعت فى إلصاقه به، فكتب فى «الأهالى» مقالاً يأسف فيه - وهو متألم بحق - على أن يتسرع شاب مجتهد مثلى (فى رأيه طبعاً) فى إلصاق هذه التهم الجزافية به. وطالبنى بتدقيق مصادرى فى نقل الآراء عن الآخرين. بل إنه طالبنى بأن أبرز المصدر المحدد الذى أخذت عنه قوله أن على **عبدالصبور** أن يكتب عن الجمعيات التعاونيه والتأميم والسدّ. وأشار إلى مقال له كتبه فى «المصوّر» حوالى عام ١٩٦٦ يتعرض فيه لشعر **صلاح عبدالصبور**، ولم يفعل فيه سوى أنه عرض لنزعة الحزن المفرطة عند **عبدالصبور**، التى تصل أحياناً إلى نوع من الحزن التجريدى أو الوجودى، وهو ما يقارب حدود اليأس أو الإحباط.. أحسست بالحرج والخجل الشديدين، لأنه لم يكن لدى مصدر موثوق به فى هذا الشأن - فلم يقل **العالم** هذا الكلام - حرفيًا - فى أى مكان.

صحيح أنه رائد من رواد الرواية الاجتماعية والسياسية فى تقدير الفن، لكن نصّ مثل هذا الرأى لم يقله تحديداً.

وهكذا صرت أتحين فرصة ملائمة لكى أعتذر له، أو أستدرك هذا التسرع المعيب. وجاءت هذه الفرصة، حينما قررت مجلة «أدب ونقد» (التى عملت بها فيما بعد) أن تجرى حواراً مع **محمود أمين العالم**، بمناسبة عودته إلى أرض مصر، بعد غياب. اضطلعت أنا بإجراء الحوار، ونشر بالفعل فى عام ١٩٨٦.

وقد عمدت إلى تصدير الحوار بسطور ضرورية تقول:

«حينما كلفتنى «أدب ونقد» بإجراء حوار حول النقد والأدب مع الأستاذ محمود أمين العالم لقى هذا التكليف هوى فى نفسى، لأسباب عديدة:

منها أن الأستاذ العالم قيمة فكرية مصرية وعربية كبيرة، يصبح الحوار معها مناسبة لإثراء عقل وروح إمكانية شابة مثلى.

ومنها أن الأستاذ العالم لم يتفق له، منذ عودته إلى مصر، أن قدم رؤاه الأخيرة فى النقد والأدب بشكل متكامل مكتوب ومقروء - إذا استثنينا مقدمته الهامة لكتابه «ثلاثية الرفض والهزيمة» - يتجاوز مساهماته فى الندوات الأدبية بالتعليق النقدى. وخاصة أن أغلب ما كتبه الأستاذ العالم من نظرات نقدية وجمالية - فى فترة غيابه - كان ينشر فى مجلات ومنابر بعضها لا يدخل مصر، وبعضها الآخر يدخل بشكل ضئيل، حتى أصبحت الحاجة ماسة، فى السنوات الأخيرة هذه، إلى الإصغاء إلى حديث وافٍ من عقل الرجل.

ومنها أن الأستاذ العالم من أكثر المتحمسين الصادقين لتجربة الأدب الشاب الجديد فى مصر، والراغبين فى التعرف الحار عليها والاقتراب الحميم منها. ومن هنا فإن الحوار معه يصبح تطلباً ضرورياً لجيل المبدعين والشعراء الجدد.

على أن السبب الأخص - بعد كل ذلك - هو أننى وجدت فى إجراء هذا الحوار فرصة أهديت لى لإصلاح ما أفسده «طول لسانى» من قبل مع الأستاذ العالم، حينما «قولته» نصاً لم يقله بالضبط، فى مجال الحديث عن بروز الاتجاه «الايديولوجى» فى النقد المصرى بالخمسينيات والستينيات، وذلك فى حوار مجلة «الكرمل» مع الشعراء المصريين الجدد.

وعلى الرغم من أن جوهر فكرتى فى ذلك الموضع كان - إلى حد ما - صحيحا، فإن صياغتها الجادة، التى نسبت إليه مقولة محددة (أوضح هو فى مقال «بالأهالى» أنه لم يقلها بنصها تحديدا) كانت على الأقل ضرباً من مجافاة اللياقة فى التحاور مع آبائنا المفكرين.

ولهذ، فسوف يكون من جوانب هذا الحوار استجلاء هذه المسألة بدقة ووضوح، حتى نتبين حقيقة ما قاله الرجل وما يقوله، دن تطاولٍ عليه أو افتراء».

فى ذلك الحين، لم تكن الطبعة الثالثة من كتاب «فى الثقافة المصرية» قد صدرت بعد. (دار الثقافة الجديدة ١٩٨٩). هذه الطبعة التى احتوت على مقدمة بالغة الحيوية والخطورة، أوضح فيها العالم (ود.عبدالعظيم انيس) أن «بعض الذين يتهمون رؤيتنا الاجتماعية بهذا الاتهام الآلى الميكانيكى يصدرون عن موقفين: موقف يرى فى الأدب قيمة قائمة بذاتها منبتة ومنفصلة عن الحياة، هى ثمرة إبداع الأديب وحده، ولهذا لا يجوز أن نفتش فيها عن دلالة غير دلالتها الجمالية الخاصة. وهو ما ننكره تماماً. وموقف آخر يرفض الدلالة الاجتماعية للأدب، ويقول بالدلالة الإنسانية أو الكونية العامة. وفى تقديرنا أن كل دلالة إنسانية أو كونية عامة تتضمن دلالة اجتماعية بمستوى أو آخر، دون أن يتعارض هذا أو يطمس دلالتها الإنسانية أو الكونية».

ثم يوضح الرجل أن هناك نقداً آخر للكتاب تلخص فى أنه اهتم بدراسة الدلالة الاجتماعية للمضمون الأدبى، ولم يهتم بدراسة الدلالة الاجتماعية للشكل أو الصياغة. «وهذا نقد صحيح بغير شك، وإن كانت رؤيتنا للدلالة الاجتماعية للأدب عامة تتضمن الدلالة الاجتماعية بل التاريخية للأدب من حيث صياغته ومضمونه، وخاصة العلاقة العضوية الحميمة بينهما».

على أن دراسة الدلالة الاجتماعية والتطور التاريخى للأشكال الأدبية - يؤكد العالم - دراسة مستحدثة، ولا نختلف معها من حيث المبدأ، بل نعدها امتدادا لما قلنا به، ومجالاً ينبغى معالجته.

زاد من حرجى، خلال تلك الأثناء، أن محمود أمين العالم حينما عاد إلى بلده بعد مايزيد عن عشر سنوات، عاد بتحولات فكرية ونقدية باهرة:

اول هذه التحولات انه كف تقريباً عن كتابة الشعر او يكاد. والمعروف أن **العالم** مارس كتابة الشعر زمناً من حياته، حتى انه أصدر ديوانين معروفين: الأول هو «كتابة على جدران زنزانة»، والثانى هو «أغنية الإنسان».

وواضح أن العالم قد أدرك أنه فى هذا الشعر الذى يسير فيه على منوال حركة الشعر الحر احتذاءً ـ لن يضيف جديداً ملحوظاً ولن يبتكر طريقاً منفرداً، وإنما سيظل يكرّر أساليب الشعر الحرّ المعتادة. لقد أبى أن يستمر بدون أن يجدد أو يبتكر، وهو المجدد المبتكر المتحرك المتقلق فى الفكر والسياسة والحياة، فاتخذ قراره بالتركيز فى الفكر والنقد حتى يراكم إضافاته الكبيرة.

وقد اعترف **العالم** فى حوارنا معه (د.**امينة رشيد وفريدة النقاش** وأنا) بمجلة «أدب ونقد» ـ بمناسبة عيد ميلاده السبعين (١٩٢٢) ـ انه ممزق بين ثلاثة أشياء: الشعر، والفلسفة، والعمل السياسي: بدأت شاعراً، وتوقع منى الكثيرون أن أكون الشاعر. **صلاح عبدالصبور** كان يتمنى أن أستمر كنت أعيش شعراً، وآكل شعراً، وأشرب شعراً، وأفكر وأحبُ شعراً. ومازال الشعر فى حياتى. وكثيرا ما رغبت أن أكون شاعراً فحسب. وفى بعض الأحيان أجد فى الفكر كلّ شيء، لذا مات الشعر عندى، وآخر ماكتبتُ كان فى السبعيات.

وأذكر فى هذا الصدد أننا أثناء إعدادنا ذلك الملفّ عن **العالم** بمناسبة بلوغه السبعين، أنه أعطانى ـ ضمن مواد الملف ـ قصيدتين شعريتين له لكى نضمهما فى الملف. وبلغ من رقته وتواضعه أن طلب منى أن أنظر فيهما بنفسى، وأن أرى فيهما رأيا، مفوِّضاً الأمر لى فى نشرهما أو نشر إحداهما أو رفض الاثنتين معا. (قال لى بالحرف: أنت الشاعر، فاختر منهما ما تشاء، أو اصرف النظر عنهما كلتاهما إذا كانتا فى رأيك غير صالحتين، وافعل هذا بدون حرج).

وقد نشرنا بالفعل إحدى القصيدتين.

ثانى هذه التحولات تحول فكرى، ويتجسد فى محاولة توسيع الإطار الثابت الجامد للماركسية ذلك الإطار الذى كان سائداً عند معظم المفكرين الماركسيِّين فى الخمسينيات والستينيات، والذى كان **العالم** نفسه يحسب واحداً من المساهمين فى إنشائه ووجوده.

ففضلاً عن روحه الحيوية وعقله المتحرك من الأصل، فإن الرجل قد احتك فى فرنسا بالتيارات الفكرية الفلسفية الجديدة المتلاطمة. وقد ساهم ذلك فى مراجعة العديد من الحتميات التى لم تكن تهتز والفرضيات التى لم يكن يأتيها الباطل.

ولا عجب، فقد كانت فرنسا فى ذلك الحين من السبعينيات والثمانينيات تضطرم بفكر ما بعد الماركسية من نظريات البنيوية والتفكيكية والألسنية وغيرها من نظرات وأنساق ورؤى.

وليس معنى ذلك أن الرجل قد ترك أو هجر منطلقاته الأولى الأساسية، فقد أوضح فى المقدمة الجديدة لكتاب «فى الثقافة المصرية» اعتراضه على تسمية منهجه السابق بمجرد المنهج الاجتماعى، مشيراً إلى «أننا نختلف مع من يسمى هذه الرؤية النقدية بالرؤية الاجتماعية، لأنها ليست مقصورة على الجانب الاجتماعى للعمل الأدبى وحده، وإنما هى تشمل مجمل بنيته التعبيرية الجمالية فى سياقها التاريخى، الأدبى والاجتماعى، وفاعليتها الموضوعية».

وقد جعل ذلك **العالم** يؤكد على أن النقد ـ مهما تحريت فيه الموضوعية ـ سيظل ذا طابع أيديولوجى وذاتى. ذلك انه «لا يمكن أن يكون علميّا خالصا، بل سيبقى دائما فى النهاية، رغم أدواته ومعاييره الموضوعية، نابعاً من الاختيار الأيديولوجى للناقد».

ولعل هذه الآفاق الرحبة الجديدة، التى شارفها **العالم** فى السنوات الأخيرة، هى ماعبّر عنه عنها فى أحد كتبه الحديثة «الفكر العربى بين الخصوصية والكونية» بقوله الصريح تحت عنوان دال هو «الماركسية وسرير بروكست»:

«هل ماتزال الماركسية كما قال بها ماركس هى نفسها لم تتغير، وعلينا أن نرفع أعلامه وأعلامها؟».

ويجيب العالم: إن الماركسية ماتزال - فى تقديرى - تحمل من المصادرات النظرية والتوجهات المنهجية مايجعلها مرجعية أساسية من مرجعيات الفكر الاشتراكى والنضال الاشتراكى».

على أن الرجل يضيف بأمانة بالغة:

«لاشك أن الماركسية فى عصرنا الراهن لابد أن تجدد مصادرها التى تستند إليها فى تجددها الفكرى والنضال. فلا شك أنها سوف تستند فى مرجعيتها إلى الماركسية وإلى ما استندت إليه الماركسية من مرجعيات علمية وفكرية وموضوعيّة، ولكنها ينبغى أن تضيف إلى ذلك ما استخدم منذ ذلك التاريخ وحتى اليوم من تطورات علمية تكنولوجية، وبخاصة ما يتحقق اليوم من ثورة كاملة فى مجالى علوم الاتصال والمعلوماتية فضلاً عن الخبرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية السلبية والإيجابية، وخاصة خبرة انهيار النموذج السوفييتى والمنظومة الاشتراكية وانهيار حركات التحرر الوطنى واحتدام الصراعات العرقية والقومية والدينية فى العالم، والأزمات التى يعانيها اليوم النظام العالمى، ومحاولات الهيمنة على العالم، إلى جانب بروز حركات اجتماعية جديدة فى العالم كحركات السلام والدفاع عن البيئة والجماعات المدنية والأهلية والمنظمات الدولية».

ثالث هذه التحولات هو تحول نقدى. وهو مترتب على التحول السابق الفكرى، حيث أن ذلك الاتساع الجرئ فى الرؤية الفلسفية والفكرية قد شمل بدوره طريقة النظر النقدية، تلك الطريقة التى تبلورت فى الاهتمام التى بالأساليب والأشكال الفنية التى يعبر بها الفنان عن مضمونه أو موقفه الفكرى والإنسانى، مع عدم الاقتصار على العناية بالموقف الفكرى لدى الفنان، وحده، كما كان الأمر من قبل.

وقد تجلى هذا الاتساع المرن فى مقدمة العالم للطبعة الثالثة من كتابه المشترك مع د.**عبدالعظيم انيس** «فى الثقافة المصرية» بمناسبة اربعة وثلاثين عاماً على صدوره، حيث عبرت شجاعة القلب ونزاهة العقل عن نفسها فى نصاعة نادرة، حينما نقد المفكر نفسه نقداً ذاتياً، موضحا التطورات الهامة التى طرأت على فكره وعلى منهجه النقدى: إذ زاد الاهتمام بجماليات العمل الفنى، وعدم اعتبار هذه الجماليات مجرد شكل خارجى، ثم اعتماد المدارس النقدية الحديثة التى نشأت مؤخراً مثل البنيوية والألسنية والسيميوطيقية وغيرها، مشيراً إلى أن المرحلة التى كتبت فيها مقالات «فى الثقافة المصرية» كانت خالية من بروز الأدوات النقدية الحديثة ومدارسها التحليلية الدقيقة، مما جعل أدوات الناقد المصرى والعربى - آنذاك - ضعيفة فقيرة.

فى هذه المقدمة الهامة يؤكد العالم: «إننا مازلنا نرى أن الجوهر الفكرى والمعرفى للكتاب مايزال صحيحا من الناحية النظرية العامة الخالصة. فما تغيرت وجهة نظرنا فى العلاقة العضوية البنيوية الديناميكية بين الصياغة والمضمون، بين القيمة الإبداعية الجمالية والدلالة المعرفية والمواقفية».

ويضيف الرجل: إلا اننا نقرّ أننا فى الكثير من تطبيقاتنا النقدية كانت العناية بالدلالة الاجتماعية والوطنية للعمل الأدبى تغلب على العناية بالقيمة الجمالية.

ولن نفسِّر هذا فقط - أو بالأحرى نبررّه - بأن هذا حدث فى لحظات كانت تحتدم فيها المعارك الوطنية والاجتماعية، وإن كان هذا صحيحا فى بعض الأحيان. وإنما نفسِّره فى الحقيقة بعدم امتلاكنا للوسائل والآليات الإجرائية لتحديد وكشف العلاقة بين الصياغة والمضمون، بين القيمة الجمالية والدلالة العامة، كشفاً موضوعياً دقيقاً.

ولعل أثمن ما تعلمناه طوال هذه السنوات هو محاولة الخروج من الأحكام العامة سواءً فيما يتعلقّ بالدلالة المضمونية أو القيمة الجمالية، إلى

تحديد آليات هذه الدلالة وهذه القيمة على نحو أكثر دقة.

وفضلاً عن ذلك فقد تعلّمنا حاجة الناقد إلى أن يتعامل مع العمل الأدبي برحابة صدر أكبر ويعمق أكبر مما اسعفتنا به ترسانتُنا النقدية فى تلك السنوات، فى أيام الشباب، وفى ظروف المد الوطنى الديمقراطى.

هكذا تكلم الرجل

والحق أن هذا هو ما حدث فى دراسات العالم النقدية فى العقد الأخير، كله.

رابع هذه التحولات، هو الاهتمام الجاد الذى أبداه العالم تجاه الكتابة الجديدة - شعراً وقصة ونصوصاً - وخصوصاً الشعر. وكان دائما حينما يسمعنا - بخاصة حسن طلب وأنا - يقول إننى أمام ثورةٍ كاملة، فى اللغة وفى المجازات وفى الموسيقى وفى الموضوعات، بل وفى الواقع نفسه.

وهنا، فإن العالم لم يقف عند حدود جغرافية تجربة الشعر الحرّ، التى ساهم فى تصعيدها وإظهارها، كما فعل نقاد كبار آخرون من أقرانه، حين ظلوا مربوطين إلى حدود ما عرفوه وسوغوه واستساغوه من تجديد الشعر الحر.

ولقد تجلت سعته هذه مؤخرا فى مبادراته بالكتابة والحديث عن شعراء وقصاصين وأدباء جدد من الأجيال الجديدة والشابة.

ربما صار من الضرورى، الآن، أن أوضح أمراً أراه لازما فى هذا السياق الذى نحن بصدده: ذلك أنه فى تلك السنوات الأخيرة، لنقل السنوات العشر الأخيرة، وخاصة بعد عودتى من حصار بيروت، ثم عملى فى «أدب ونقد» (١٩٨٧) بجوار الناقدة الزميلة الكبيرة **فريدة النقاش**، المشابهة **لمحمود أمين العالم** فى كثير من وجوه الشبه، فيما يتصل بالمسار والتحولات، أقول: فى تلك السنوات كنت أنا أيضا - من جانبى - أجد نفسى متخففا يوماً بعد يوم من غلو الاهتمام الجارف بالشكل والتشكيل وحدهما، وأحاول أن أقترح لنفسى ولزملائى من الشعراء الذين يسمونهم «جيل السبعينيات» صيغة جديدة رحبة مؤدّاها:

ليس المضمون فى ذاته شائناً. ولابد لنا أن نجد أرضاً مشتركة نقدم بها رؤانا الجمالية والتشكيلية واللغوية الجديدة (التى لا شعر بدونها) من غير أن نبلغ الإبهام المطبق أو نغرق فى التفنلك الشكلى العقيم، أو ننعزل كل العزلة عن فهم الناس لنا وعن قضايا مجتمعنا الساخنة.

ولقد تفاعل **العالم** مع فكر الحداثة وما بعدها تفاعلاً ناضجاً، راشداً ورشيداً، وقدم فيها رؤى ثمينة ضابطة لإيقاع الفوضى الإبداعية (الفكرية والأدبية) التى نعيشها.

فى هذا الصدد، أوضح لنا أنه «برغم الاختلافات المتنوعة والمتناقضة لمفهوم الحداثة، فهناك ما يمكن استخلاصه منها جميعاً فى ضوء تعاملنا المعاصر مع هذا المفهوم، أى أن هناك ما يمكن اعتباره قاسما مشتركاً عاماً، رغم هذه الاختلافات.

هذا القاسم المشترك هو فى تقديرى - يقول **العالم** - مبدأ التغيير التجديدى التطويرى التجاوزى للواقع الإنسانى والاجتماعى سواء كان هذا التغيير تغييراً للعالم على حد تعبير **ماركس**، أم كان تغييراً للحياة على حد تعبير **رامبو**، وسواء كان تغييراً جذرياً عميقا أو تغييراً جزئياً، أو تغييراً نسبياً، أو تغييراً مظهرياً برانيا وسواء كان هذا التغيير فى مجال بنية الواقع السياسى الاجتماعى والاقتصادى، أو فى بنية المفاهيم الفكرية والعلمية أو بنية القيم الروحية الأخلاقية أو بنية الأذواق والرؤى الجمالية. وسواء كان تغييراً يستند إلى معرفة عقلانية موضوعية تاريخانية أو إلى إرادة القوة الاستعلائية أو إلى الأدواتية التكنولوجية النفعية.

ولهذا يتداخل ويتفاعل بالضرورة مفهوم الحداثة مع مفهوم التحديث بمستويات مختلفة، على أنهما يتداخلان دون أن يعنى هذا بالضرورة تلازمهما تلازماً حتمياً، فيشترط وجود أحدهما وجود الآخر.

إن مفهوم الحداثة يغلب على دلالته التغيير الفكرى والعلمى والجمالى والقيمى عامة، على حين أن مفهوم التحديث يغلب على دلالته التغيير السياسى والاجتماعى الاقتصادى. (إبداع - نوفمبر ١٩٩٢).

هنا حدث انسجام حق:

هو - كناقد - اقترب منا كشعراء (مع الاحتفاظ بالمقامات والمراتب): بإعطاء الاعتناء اللائق للتشكيل الفنى والجمالى فى الأدب والشعر. وأنا - كشاعر - اقتربت منه: بإعطاء الاعتناء اللائق للتجربة الإنسانية الحارة، ولقضايا الإنسان، وتقليص النفور الأخلاقى من فكرة الموقف أو الدلالة أو المضمون لمجرد أنها كذلك.

تعلمت من محمود أمين العالم دروساً عديدة، لكن أهمها جميعاً كان ولايزال: الإيمان بحق الغير فى إبداء الرأى، بل والاعتداد بهذا الرأى الآخر اعتداداً حقيقياً، والابتعاد عن الاعتقاد بأن رأيك هو الصواب الوحيد.

إن هذه السماحة العقلية والرحابة الفكرية - بما يدلان عليه من اتساع فى الروح - يجعلان الرجل مثالاً رفيعاً لذكاء القلب وفطنة الطوية، ونموذجا جليا نفتقده اليوم فى حالات كثيرة:

فى الفكر، حينما يلغى أصحاب الاعتقاد بأنهم الأصوب الرأى الآخر إلغاءً تاماً، يصل فى فاشيته إلى حد نفى الآخر جسدياً لا نفى فكره فحسب.

وفى السياسة، حينما يحتكر تيار سياسى العمل الوطنى بوهم أنه التيار القيم على الحقيقة والجدير بقيادة الأمة، فى حين ينفى الآخرين إلى خارج البلاد أو إلى السجون أو إلى الموت.

وفى الشعر حينما نظن مدرسة من مدارسه أنها المجسدة الوحيدة للروح الشعرى الحق، وأنها الوكيلة الوحيدة عن الشعب أو عن عبقر، فتشطب المدارس الأخرى رامية إياها بالخروج عن الناموس الشعرى الذى تملكه هى - وحدها - بين يديها.

وكلها أشكال من الفاشية مدمرة.

وتتصل السماحة عند العالم صلة وثيقة بشمول النظر وشجاعة الرأى فى آن. فهذا المفكر يعشق الشعر عشقاً، حتى انه تجرأ أكثر من أى شاعر أن يعلن فى وضوح «فى البدء كان الشعر»، ويفسر ذلك بقوله فكل بدء هو إبداع، وكل إبداع هو فى تقديرى شعر. الشعر فى كل شىء، فالشعر لا يحده هذا النسق التعبيرى الذى يتجلى فى كلمات لغوية ومعان وجدانية وذهنية، بل هو هذا النسق الكلى المنتظم المتغاير المختلف المتحرك المتنامى المتجدد المتفاعل المبدع دائماً فى كل شىء: فى الكون، فى الطبيعة، فى الحياة، فى المجتمع، فى الإنسان، فى كل تعبير، وفى كل فعل.

أى انه الشعرى، وليس مجرد الشعر.

وينتقد العالم - فى مقالته «أزمة الشعر وأزمة الحضارة» - أولئك الذين يتعاملون مع الشعر باعتباره غاية فى ذاته، وأولئك الذين يقلصون الشعر فى رسالته، ويكادون يجعلون الشعر مجرد وثيقة اجتماعية اخلاقية، أو أقرب إلى الشعارات السياسية والأيديولوجية المباشرة:

الموقف الأول يخنق الشعر بتشييئه تشييئا تقنياً، والموقف الثانى يفقد الشعر شعريته.

ويقدم العالم الموقف الناضج المتزن بقوله: إن كل قيمة جمالية خالصة هى فى حد ذاتها رسالة تنوير وتوعية ومتعة وتواصل إنسانى. إلا أن هذه القيمة الجمالية نفسها ترتفع فاعليتها الجمالية نفسها بمقدار ما تتضمنه وتلهمه من خبرة ودلالة اجتماعية إنسانية خاصة وعامة، وبمدى قدرتها التجديدية الرافضة لكل ما هو ثابت، مستقر، متخلف، مبتذل، جامد، مفروض.

كما تعلمت منه ضرورة أن نظل نتعلم. وأن العقل يظل يتعلم إلى ما لا نهاية، حيث لا نهاية للمعرفة كما لا نهاية للجهل. وأنه ليست هناك معرفة ثابتة أبدية خالدة. وأن على المرء ألا يخجل من نقد الذات كلما دعت لذلك ضرورة.

حلمى سالم

متابعات
مسرح

الحـــارس ..
ومـأسـاة التلقى!!

لو أننا قارنا نجاح مسرحية «الحارس» التى نقوم بالنقد والتحليل لها، وهى للكاتب المسرحى الإنجليزى الطليعى «هارولد بنتر» - بمدى إقبال النظارة عليها، لاعتبرناها عرضاً مسرحيا فاشلاً؛ فلم يشاهدها إلا نفر قليل من النظارة؛ يعد على أصابع اليد الواحدة فى بعض ليالى العرض. ولو أننا وضعنا المسرحية نفسها فى معيار آخر، باعتبارها عملاً مسرحيا خلاقا قدم فوق خشبة المسرح القومى، دون الدخول



مشهد من المسرحية

فى حسابات العدد الكمى لجمهور النظارة، لعددناها من أهم الأعمال المسرحية العالمية التى قدمت عام ١٩٩٦، وانجحها، وأكثرها وعيا بمفردات العرض المسرحى ولغته.

إذن ما المشكلة؟ ما القضية التى يثيرها هذا العرض؟! ما سر عدم إقبال جمهور المسرح؟! ما الأسباب التى أدت إلى تلك الحال من الإفلاس لدى النظارة فى معرفة الجيد من الردئ؟! لم لا يحتفل الجمهور فى بيته المسرحى بمشاهدته عرضا مسرحيا جيدا له فكر جاد، وإضافة فنية خلاقة كمسرحية «الحارس»؟!

أتكمن المأساة فقط فى تغير ذوق جمهور المسرح، واختياراته غير الصائبة أحيانا؟! أيكون المسرح التجارى قد نجح فعلاً فى القضاء

على ذوق التلقى للمسرح الجاد؟ أمو عدم تقبل المتلقى اليوم لصياغة العروض الجيدة وأطروحاتها؟. أيكمن السبب فى عجز البيت الفنى للمسرح للدعاية عن عروضه والاحتفاء بها؟!

الإجابات عن كل ما ذكرناه، هى كلها ذات الأسباب والتساؤلات المذكورة؛ تجتمع معًا لتشكل مأساة التلقى. وتبقى ملاحظة أخيرة تطل برأسها علينا، وهى أن مأساة الثقافة المسرحية والمسئولين عنها بمصر، أنهم لا يسعون إلى التخطيط لها تخطيطا صحيحًا، ويضعون خططًا قصيرة المدى، لا ترى مستقبل المسرح برؤية موضوعية دارسة. نحن - على سبيل المثال - نستقرئ من تاريخ مسرحنا أننا فى الستينيات كنا - ونحن فى فترة العمر - نشاهد بإقبال - ومعنا جمهورنا - الأعمال المسرحية العالمية، بنفس القدر والأهمية التى كنا نشاهد بها أعمال مؤلفينا الكبار **توفيق الحكيم، نعمان عاشور، سعدالدين وهبه، ألفريد فرج، يوسف إدريس، عبدالرحمن الشرقاوى، محمود دياب،** وغيرهم.

ولم يكن هذا المسرح العالمى - آنذاك - دخيلاً علينا، حيث قدمت عروض مسرحية، تنتمى لثقافات أوروبية؛ كانت تتسم بالجرأة فى الموضوع، والمغامرة فى الطرح؛ وكان الجمهور يقبل عليها، ويصعب تصور إقدام متفرجنا اليوم على رؤيتها بذات الحماس السابق إن الانقطاع الرهيب الذى حدث ما بين ثقافة الأمس، وحاضرها اليوم، هو المسئول - إذن - عن مأساة التلقى، ولا حضور المتلقى، وهو المسئول كذلك عن ظهور الفجوة التى ابعدت ما بين الزمنين. وما حدث لمسرحية «الحارس» ومأساة عدم الإقبال عليها من جانب المتلقى اليوم، هى الآثار المترتبة على هذه الظاهرة المخيفة المهددة لمستقبل المسرح الجاد فى مصر.

هذا مدخل يفسر لنا التناقض الذى حدث فى أثناء تقديم هذا العرض المسرحى.. النجاح الفنى الكبير ومأساة التلقى المتردية، قبل قيامنا الكشف عن نجاح مفردات هذا العرض وأهميته.

هذه المسرحية

إننى أشارك الناقد المسرحى البريطانى **«هارولد هوبسون»** فى معرض حديثه عن مسرحية «الحارس» **لهارولد بنتر** عندما قال «لقد رأيت هذه المسرحية مرتين، وسأراها مرة رابعة؛ وخامسة»* فالمؤلف «بنتر» هو كاتب انجليزى معاصر، ولد فى لندن عام ١٩٣٠. من أهم مسرحياته التى سطرها بقلمه، المسرحية القصيرة «الغرفة - The Room» والمسرحية القصيرة التالية» النادل الأبكم - The Dump Waiter» أما مسرحيته الثالثة فهى طويلة : حفل عيد الميلاد -The Birthday وقد ألفها عام ١٩٥٧. اختلف النقاد فى أمر «الحارس» التى عرضت فى لندن عام ١٩٦٠، وقدمت فى السينما عام ١٩٦٣. وهى ثانى عمل مسرحى طويل له، بعدها قدمت الحارس بعد أكثر من خمسة وثلاثين عاما، حيث عرضت فوق خشبة المسرح القومى المصرى. ومع اختلاف النقاد حول «بنتر»، إلا أن

* انظر مسرحية «الحارس» - ت : عبد الرحيم البشلاوى، المقدمة ص ١٣ - مكتبة الفنون الدرامية - مكتبة مصر عدد ١٣ .

كفة الثناء قد رجحت كتاباته، رغم انتمائه لزمرة «الكتاب الساخطين»، وإلى «الحركة الجديدة» فى دنيا المسرح - على حد قول الناقد «نويل كوارد»، تلك الحركة التى ينتمى إليها كتاب بارزون آخرون : **كصامويل بيكيت، وجون اوزبورن، وشيلا ديلليني**، وغيرهم.

ملاحظات حول الحارس

نلاحظ أنه لا يتجاوز عدد شخوص هذه المسرحية أكثر من ثلاثة وأن العنصر النسائى فيها منعدم تماماً وهى شخصيات متباينة كل التباين، متناقضة أشد التناقض لدينا أولا «أستون» **(كمال سليمان)** بطئ الحركة، بطئ التفكير، ورغم ذلك فهو رقيق وديع، يبسط جناح رحمته على الأفاق الشريد «ديفز» **(سامى عبدالحليم)** و «أستون» دائما يفعل شيئا بيديه، فإما أن يكون فى يده «مفك» أو «فيشه» أو «توستر» أو أى شئ من هذا القبيل نسمعه يتحدث عن آماله فى «الورشه» التى يريد أن يقيمها.

هو ذو شخصية هادئة، ولكنه رجل قوى خطير، نشعر أن بعقله مسًا. أما ديفز - ذلك الأفاق الشريد - فهو لا يصلح لشئ، لا بيت له ولا مأوى دائمًا يطلب المزيد، ويذهب إلى حد الإيقاع بين «أستون» وأخيه «ماك» (زين نصار). وماك شقيق أستون، رغم أن دوره أقل أهمية من دور الأثنين، لكن دوره شديد التركيب فهو نقيض «أستون» سريع متخف - مهاجم - كثير الكلام، شديد الطموح. هذه هى الشخوص الثلاثة المرتكزة عليها المسرحية وهى شخوص رغم تفاوتها فيما بينها، إلا أنها تنتمى إلى الطبقة الدنيا. والاختلاف فيما بينها : مسلكها، عقلياتها، سلوكها، هى أسباب نجاح مسرحية «الحارس»

الحوار فى مسرحية «الحارس»

الحوار فى هذا النص الدرامى الإنجليزى تنعدم فيه حذلقة اللغة الإنجليزية وأسلوبه يعتمد على التكرار، تكرار الجمل والكلمات والمقاطع.

إنه حوار يعتمد على الانتقال من نقطة درامية، إلى نقطة درامية أخرى، ومن موضوع إلى آخر، ثم العودة ثانية إلى النقطة الأولى. وأهمية النص الدرامى **لهارولد بنتر**، انه نص يعتمد قصداً على عبثية تركيب الكلمات، وإدخال الجمل الناقصة أو المبتورة تماماً كما فى حياتنا اليومية، حيث لااستمرار ولا تواصل؛ بل إن المنطق الوحيد للغة اليومية فى لا منطقية تركيبها

ويحاول «بنتر» فى مسرحيته أن يزيد من غموضها وإبهامها اللذين يتصف بهما الحاضر اليومى لشخوصها، فأنت مشدود إلى الحاضر؛ تفكر فيه، وتريد أن تعلله* تتساءل عما يحدث الآن، فى هذه اللحظة التى أنت فيها بالذات ويحدث ذلك منذ الوهلة الأولى..

ويصعب على الناقد المحلل أن يصنف هذا العمل المسرحى الهام داخل إطار تقليدى، أو أن يدخله تحت عباءته، رغم أن مسرح «بنتر» اليوم يوجد فى زمن نقترب فيه من مشارف القرن الواحد والعشرين فهو يعد من كلاسكيات ظاهرة

* انظر المصدر السابقة «عبد الحليم البشلاوى» ص١٨

«مسرح العبث» فى ثلاثينات القرن العشرين وما بعدها أى فى النصف الثانى من ذات القرن، حيث يبرز فى مقدمة هذا المسرح مسرح **صامويل بيكيت** ومسرحياته ذائعة الصيت «فى انتظار جودو» و «لعبة النهاية»، و «مسرحية»، وغيرها من أعماله، ومسرح **يوجين يونيسكو** ومسرحياته : «المغنية الصلعاء» و «الخراتيت» و «الدرس» وغيرها من أعماله يشارك **بنتر** فى هذه الحركة الجديدة بمسرحيته «الحارس». وهى مسرحية ـ رغم عبثية منطقها الدرامى ـ غاية فى الاتساق مع واقعية الواقع، وانعدام حدود منطقه المادى. إنها مسرحية عن البشر، موضوعها البشر وعلاقاتهم ببعضهم البعض ـ لكنها دراسة سيكلوجية لهم. يرى أحد النقاد الإنجليز أن هذه المسرحية ـ نقلا عن **عبدالحليم البشلاوى** ـ تصنف شخوصها وفقًا لرموزها الدالة. (فديفز) يرمز إلى الـ «Id» (الهو)، أى تأثير الوراثة والغرائز. و(ميك) يرمز إلى الأنا العليا:- Super ego أى تأثير الناس فى الشخص، وخاصة تأثير الأب والأم والمدرسين ونفوذهم. وأن (أستون) يرمز إلى الـ ego (الأنا) أى ذلك الجزء الذى ينمو من (الهو) ليكون همزة الوصل بينه وبين العالم الخارجى.

ورغم هذا التأويل النفسى الخالص، إلا أنه جانب من الجوانب التى يمكن رؤية المسرحية عبر منطوقه. لكنه جانب واحد من الجوانب، فالمسرحية تدور فى فلك شخوص ثلاثة: مستأجر، ومالك، وشريد لا مأوى له. المستأجر شخص كريم، طيب القلب، يعطف على الأفاق الشريد، فيؤويه فى بيته. لكن هذا الصعلوك لا يريد أن يعمل، وهو لا يقدر هذا العطف، فيتمادى ويحاول أن يضرب المالك بالمستأجر فلا يفلح، وينتهى أمره بالطرد إلى الشارع من جديد.

لكن هذه القصة الساذجة تضع العمل المسرحى برمته فى مرتبة أقل أهمية من نسيجها الدرامى الكبير، فهى أكثر من أقصوصة، وأعمق من أحدوثة : إنها تشريح تحليلى للطبائع البشرية، وقيمتها الكبرى. ومؤلف هذه المسرحية يصنع لنا ثلاثة أدوار كبرى تضاف إلى رصيد الأدوار العالمية فكما أن هناك «هاملت» و «عطيل» و «القديسة جون» و «أم ـ برنخت» و «بيكيت ـ أنوى»، ففى «حارس ـ بنتر» : أستون وديفز وميك. إنها مسرحية للأداء التمثيلى وليست للقراءة، تفسح مجالاً متسعا للممثل فى إبراز قدراته وتهذيب مهاراته وقدحها فى رسم الشخصية ـ الأداء التمثيلى الطبيعى التلقائى/ المركب ـ تحقيق ما يطلق عليه بالمناخ أو الجو العام الذى تشيده هذه المسرحية.

«الحارس» ما بين الدراما والمسرح

ولو أن المخرج **محمد عبدالهادى** جعل رؤيته الإبداعية (الإخراجية) ترتكز فقط على الترجمة الوفية لدراما الحارس كنص مسرحى. لشكرناه على جهده كثيرًا، ولكن أن يحافظ المخرج على المناخ العام للنص الدرامى، ويخلق فضاءات واسعة شديدة التركيب لانطلاقات ممثليه الإبداعية، عندئذ لنا أن نقدره ونضعه فى مقدمة المبدعين المسرحيين الواعين للغة الدراما والمسرح. لقد نجح المخرج عندما أطلق العنان لممثليه، وأعطى لهم إشارة البدء للانطلاق: **سامى عبدالحليم ـ كمال سليمان ـ زين نصار**. لقد استطاع هؤلاء (الفرسان

الثلاثة) أن يحيلوا خشبة المسرح إلى حلبة ملاكمة فنية، لا تنتهي جولاتها ولا تتوقف صولاتها عن التجلي. فكل منهم يبحث لنفسه عن طريق، وعن شخصية، ينسجها من بنات أفكاره، وإلهامات إبداعه، بعد أن يمتص رحيق الزهرة وعصارتها من النص المسرحي الأصلي.

لذلك تكون هذه المسرحية، مسرحية الممثلين الثلاثة، وليست بمسرحية مخرج يستعرض عضلاته الفنية، ولا يعيب هذا الأمر المخرج **محمد عبدالهادي**، بل يزداد المتلقي والناقد تقديرا وثناء له، لأنه أراد أن يتخفى - قاصدا - وراء ظهور ممثليه، ليظهروا هم، ولا يطل علينا برأسه، بل يدفع بروحه، لتبعث من جديد عبر أرواحهم الخلاقة. لهذا كله كان **محمد عبدالهادي** مخرجًا ملهما لا مستعرضًا، دافعا ودافقًا لامقيدا أو متحذلقا يبدو هذا جليا في سينوغرافية هذا العرض المسرحي التي تتحقق عندما صاغ المخرج ومعه السينوغراف فضاء خشبة المسرح داخل غرفة تزخر بكل شيء، بكل ما يمكن للإنسان أن يجده في «مزبلة» العالم البشري فعلى طول الحائط الأيسر سرير حديدي، يعلوه دولاب صغير، وجرادل طلاء، وصناديق تحوي صواميل ومسامير قلاووظ. ونرى على يمين نافذة في الحائط الخلفي: حوض غسيل للمطبخ، سلما خشبيًا، جردل فحم، آلة لقطع الحشائش، عربة شاي، صناديق، أدراج بوفيه. وتحت هذه الكومة سرير حديدي أمامه فرن بوتاجاز.. فوق الموقد تمثال لبوذا.. صحف قديمة، مكنسة كهربائية تحت سرير أستون. داخل هذه الثلة من الأشياء وبقاياها يتواجد البشر، وكأنهم جزء لا يتجزأ من هذه الديكورات والأشياء الميتة: كالحي البشرة واللون، يلفهم الغبار. ورغم هذا القبح المتعمد، فأنت تجد جمالاً من نوعية أخرى، جمالاً يشع من محاولة الكشف عن أستار أنفسهم المتخفية، وتولج في صدورهم وقلوبهم صرخاتهم الإنسانية المتألمة النبيلة وكأننا نشاهد بشرا قد ماتوا منذ زمن بعيد، أو لم يعودوا ينتمون إلى عالمنا.

هذا هو الانطباع الذي خلفه لنا المخرج **محمد عبدالهادي** بمعونة مساعده السينوغراف **محمد هاشم**، بديكوراته وملابسه وقطع إكسسواراته، وتصميم إضاءة الفنان الموهوب **عاصم بدوي**. لكن تبقى البطولة الحقيقية لهذا العمل الفني في اختيار المخرج لممثليه. لقد استطاع **سامي عبدالحليم** «ديفز» **وكمال سليمان** (أستون) **وزين نصار** (ميك) أن يقدموا لنا معزوفة من الأداء المسرحي قلما نستمتع به فوق خشبات مسارحنا هذه الأيام. وفي ظني أن هذه المسرحية ينبغي أن يتم تقريرها على طلابنا بالمعهد العالي للفنون المسرحية، كي يتعلموا منها فنون الأداء المسرحية وأساليبه وتقنياته، وكيفية بناء الشخصية المسرحيةالتي رسمها هؤلاء الفنانون الكبار كل لنفسه.

لا يأتي هذا التميز الفني الخلاق لهؤلاء (الفرسان الثلاثة) من تقاربهم في أدائهم لأدوارهم، بل في اختلاف تفسيراتهم لشخوصهم، وتباينهم البالغ في تصوراتهم عنها. فلكل منهم شخصيته المستقله وتوناته وإيقاعاته وحركته وأخيرا تفرده.

○ **سامي عبدالحليم**

يؤدي شخصية ذلك القادم، الكسول، تتصف حركته بالثقل، تتميز تعبيراته ببلاغة المعنى

والتركيب. حركته ساكنه إستطايقية متسمة بالبرود والاستفزاز والجروتسكية يرتدى ديفيز/ **سامى** سروالاً رماديا وفانلة بيضاء، وحمالات فقط، يؤدى بوجهه ويديه، وجسده مالا يستطيع اللسان قوله. حركة شفتيه لا تتوقف عن اللهاث الممتزج بأنفاسه المتلاحقة بشهقات الفزع بما هو كائن، وبما سيكون، والرغبة فى ذلك الذى لا يأتى. تلعب «تونات» صوته، كل كلمة، بل كل حرف، لتتماسك فى جمل، تتناغم مع حركة وجهه وتشكيل جسده المتعب المهموم، لتشكل فى نهاية الأمر - روحًا إنسانية تائهة فى غمار عذاباتها وقهرها وإحباطاتها. يستثير فينا روحًا سادية تتلذذ بتعذيب الآخر، ونستشف من الآم تعذيبه لذة عذابنا، ومن قدره أقدارنا غير المحتمله، وشقائنا اليومى الذى لا ينتهى.

سامى عبدالحليم فنان كبير، يؤكد المرة بعد المرة إنه حان الوقت ليقف جيله فوق قدميه واسع الخطى، ليحصد ثمارا انتظرنا اقتطافها طويلا!!.

○ كمال سليمان

فنان كبير آخر، يثبت لنا بقدراته الإبداعية، أنه قادر على أن يلقننا دروسًا فى التصدى للبحث عن ما يسمى «بالشخصية المسرحية الإنسانية، الملتزمة بنمطها الخاص وهمساتها وما ترسمه لنفسها». يصور لنا هذا الفنان شخصية (استون) طيب القلب، عييا، متلعثما، تتواصل تقطعات حروف كلماته، لتسكن فى النهاية داخل أعمق أعماق قلوبنا، فتهزنا عميقا لتذكرنا دوما بإنسانيتنا. إنه فنان كبير يضع أمامنا فوق الخشبة ذاته مثالاً لما ينبغى أن يكون عليه فناننا الممثل اليوم.

○ زين نصار

فنان كبير ثالث، أراد هذا الشاب/ العجوز/ المتصابى أن يرسم لنا حقيقة شخصية (ميك) من لدنه، مضيفًا إلى الشخصية التى رسمها له المؤلف (بنتر) الكثير من عندياته، فيثبت لنا **زين نصار** من جديد أنه موهبة فذة، فنان قادر على العطاء الدائم الذى لا ينضب أو يتوقف، عندما تحين له الفرصة للإبداع الحقيقى. يقود المخرج **محمد عبدالهادى** هذا العمل المسرحى، وهو واحد من أكثر مخرجينا موهبة ووعيا باللغة المسرحية ومفرداتها. لقد قدم لنا منذ اكثر من خمسة عشر عاما أو يزيد اعمالا عديدة، لعل من أهمها : «لير شيكسبير» بمسرح الطليعة، وكان ما قدمه آنذاك تجريبا مسرحيا بكل المقاييس النقدية. يعود إلينا اليوم ويقدم فوق خشبة المسرح القومى - وهو أهم مسارح بلادنا - «حارس» بنتر، وبهذا تتيح لنا مديرة هذا المسرح السيد الدكتورة **هدى وصفى** الفرصة كى نستمتع بعرض مسرحى رائع كهذا.

إن كثرة هذا النوع من العروض هى الأمل الوحيد لغرس تيار مسرحى يدفع النظارة أخيرا للمشاهدة الحقيقية، والرؤية الممتعة. إنه مدخل جوهرى لعلاج مأساة التلقى وغياب المتلقى، التى تحتاج منا إلى الدراسة والتوقف والتحليل كثيرا، على شريطة أن لا يتوقف هذا النوع من التجارب المسرحية الجادة!!.

هناء عبد الفتاح

متابعات
ندوات

الأرقام العربية بين المشرق والمغرب

اللغة واحدة من أهم وأخطر مقومات الهوية والوحدة في الأمم. ولايختلف العرب على شكل الحرف العربي، ولكنهم يختلفون على شكل الرقم، ففي بعض البلاد - بلاد المغرب عمومًا ودول أخرى - يستخدمون الشكل (01234) والذي اقتبسه منهم الأوروبيون والأمريكيون، أما في مصر ومعظم بلاد المشرق العربي فإنهم يستخدمون الشكل (٠١٢٣٤...)

ودعونا نسمي الشكل الأول بالشكل المغربي، والشكل الثاني بالشكل المشرقي لتسهيل العرض وقلة الخلط برغم عدم صحة التسمية أو دقتها.

عن هذه المشكلة - شكل الرقم العربي - ، وفي إطار الإعداد للمؤتمر السنوي الثالث والذي سيعقد في الثاني من مارس القادم، أقامت الجمعية المصرية لتعريب العلوم ندوة عن «الأرقام ومكانتها في قضية التعريب»؛ يوم الخميس ٢٠ فبراير ١٩٩٧ في مجمع اللغة العربية.

في جلسة الافتتاح ألقى أ. د **شوقي ضيف** (رئيس المجمع) كلمة رحب فيها بالحضور وعرض فيها لتاريخ الرقم العربي منذ بداية نقله عن الرموز الهندية، وإسهامات العرب في تهذيب شكل الأرقام، ودورهم الرائد في استغلال رقم «صفر» الذي أحدث انقلابا في تاريخ علم الحساب ودور محمد بن موسى الخوارزمي مؤسس علم «الجبر»، ثم عرض لبعض أشكال الأرقام في اللغة السنسكريتية الهندية، وفي العربية المشرقية، والعربية المغربية، والأوربية مشيرًا إلى نقل الأوربيين للأرقام من العرب، كما تكلم أيضًا عن المربعات السحرية - والتي يتساوى مجموع منازلها أفقيًا ورأسيًا وقطريًا.

ثم تكلم أ. د **عبدالحافظ حلمي** (رئيس الجمعية المصرية لتعريب العلوم) مفسرًا سبب إقامة الندوة منفصلة عن المؤتمر السنوي، بالحرص على عدم التشعب والتداخل في المؤتمر، فقد تم اختيار

الأرقام والرموز، لكي يقام عن كل منهما ندوة منفصلة. لما لهما من اهمية، ولما فيهما من اختلاف. ثم تتبع بعد ذلك مسيرة الرقم في الحضارات «البابلية والسامية واليونانية والرومانية، وأخيرًا العربية منذ الجاهلية حيث كان العرب يشيرون إلى الأعداد بالكلمات، ثم حساب الجُمَّل السامي، حتى دورهم الرائد في تبني صور الأرقام الهندية وتهذيبها.

وأخيرًا تحدث الدكتور **محمد عبدالله الشامي** (رئيس لجنة الرموز والأرقام بالجمعية المصرية لتعريب العلوم). فقدم للأبحاث المشاركة في الندوة. في الجلسة الأولى قدم الدكتور **بديع توفيق محمد حسن** ورقة بعنوان «الأرقام الحسابية العربية»، أجاب فيها عن سؤال حول الفارق بين الأرقام الحسابية المستخدمة في المشرق العربي والأرقام الحسابية المستخدمة في المغرب العربي، فرغم انه يعترف أن كليهما من أصل هندى إلا انه يشير إلى التعديل العربي الكبير في الشكل المشرقي، مما اكسبها صفة العربية اكثر، ثم وضح أن الأرقام المغربية ترتبط في شكلها بعدد الزوايا، بينما المشرقية ترتبط بخط المستقيم وهو الأقرب لشكل الخط العربي، ولذا يطالب دول المغرب بالتراجع عن استخدام الشكل المغربي - الذى هو الآن ينتمي إلى الآخر الأوربي المستعمر بالأمس الراغب في الهيمنة اليوم وعن «المنهج والتربية في الأرقام» قدم د. **ابن النيل الصيرفي** بحثه، الذى ينظر للأرقام من عدة زوايا: المنظور الأول هو الإطار العام للفكر والثقافة السائدين في العالم العربي، وهو إطار التبعية الثقافية التى تدفعنا إلى الاقتداء بشكل الأرقام الإفرنجية «الغربية» بدعوى سطحية هى أن هذا النظام الرقمي أصله عربي.

المنظور الثاني هو المقارنة بين النظامين بموضوعية متجردة من حيث الشكل والمضمون والمنهج، موضحًا الترابط بين الشكل والمضمون في الأرقام المشرقية، فمثلاً الرقم (١) خط واحد، والرقم (٢) خطان، وكذلك الرقم (٤) تضعيف للاثنين (٢) وهكذا...

أما المنظور الثالث فدار حول الاستشهاد بكتب تعليمية جامعية ومدرسية والمنظور الرابع والأخير يبحث في أثر الاستبدال الرقمي على الشخصية الفردية والجماعية الوطنية وعلى العلم والعقل، مشيرًا إلى نتائج مثل: هيمنة التغريب عن التأصيل، شيوع الشخصية المترددة نتيجة الكتابة باتجاهين، ومنها تحويل فعاليات المجتمع إلى معارك جانبية بعيدًا عن المضمار الحقيقي للتوحد العربي.

أما الدكتور **محمد عبدالله الشامي** فقد تناول في بحثه «بعض مشاكل الرقم في العربية المعاصرة» ويقصد الصورة المشرقية التى لايعترف بغيرها، ومنها مشكلة الصفر وشكله الذى قد يسبب الكثير من الأخطاء إما الصغره أو لسقوطه في عمليات الطباعة وما إلى ذلك، ودعى إلى إعادة المكانة لرقم له اهمية حقيقية وهو الصفر. كذلك تناول مشكلة العلامة العشرية، هل هى فاصلة أم شرطة ومشكلة عدم وجود مواضعة للرقم العربي، ومشكلة النظام الأسِّي الذى يبسط عمليات أخرى كثيرة، ويفيد في استخدام الحاسوب. وخلص إلى ضرورة بدء جهاد خوارزمي يستعمل المنهج الخوارزمي، ويسعى لظهور معمار (حوسبى) عربي.

وقد اشترك كل من أ. د **محمد يونس الحملاوى**، ود. **محمد يسرى النحاس** فى الإعداد لبحثين دارا حول: «تجانس الأرقام الهند عربية مع أشكال الحروف العربية وأشكال حروف لغات أخرى»، ونحو نظرة متكاملة لقضية الرقم العربى المشرقى والمغربى» قدم البحث الأول فى الجلسة الأولى التى رأسها أ. د **عطية عاشور**، وأجاب عن سؤالين هما:

ما مدى توافق شكل الرقم المشرقى او المغربى مع شكل الحرف العربى؟!

- ما هى العلاقة الوراثية بين أشكال الحروف العربية والأرقام الهند عربية؟!

وباستخدام منهج التعرف على الأنماط توصلا إلى: **أولاً**: إن الأرقام المشرقية هى اكثر تجانسًا مع اشكال الحروف العربية بينما الأرقام المغربية اقل تجانسًا مع أشكال هذه الحروف.

ثانيًا. إن الأرقام المشرقية تنتمى بدرجة أكبر إلى الحضارة العربية منها إلى الحضارة الهندية، بينما الأرقام المغربية تنتمى بدرجة أكبر إلى الحضارة الهندية منها إلى الحضارة العربية.

فى الجلسة الثانية والتى رأسها أ. د. **محمود فهمى حجازى**. قُدم البحث الثانى للباحثين، وقد توصلا فيه إلى ثبات شكل الرقم المشرقى منذ اكثر من ١٢٠٠ عام، وشيوع الرقم المشرقى بين أكثر من ثلاثة ارباع العرب، وتوافق الشكل المشرقي مع الحروف العربية، وأن تعامل التقنيات الحديثة مع الأرقام المشرقية بنفس كفاءة تعاملها مع الأرقام المغربية وأن مشكلات الصفر فى الشكل المغربى افدح منها فى الشكل المشرقى. ولذا فقد خلص البحث إلى ضرورة تعميم استعمال الرقم المشرقى فى جميع انحاء الوطن العربى.

وعن تاريخية الأرقام قدم كل من د. **نادى كمال عزيز**، ود. **عبدالخالق يوسف سعد** بحثين تحت عنوان: «دراسة تحليلية لتاريخ نظام العد الحالى ودوره فى تقدم الرياضيات».، و«الأرقام فى تراثنا العربى».

أما د. **سمير شفيق حسن** فقد قدم حلاً مختلفًا لمشكلة شكل الرقم، حيث قدم اقتراحًا بتبنى شكل جديد، يعتمد فى كتابته على مربع ضوئى واحد (فى الآلات الحديثة) لأمر بعين وقد حصل د. **سمير** على براءة اختراع عن الشكل الجديد منذ سبعة أعوام، وهو يدعو إلى تبنى العالم كله لشكل الرقم الجديد لما فيه من توفير فى الطاقة وانتظام فى الشكل.

وهكذا انتهت الأوراق جميعها بشبه إجماع على أولوية الشكل المشرقى عن الشكل المغربى، ولكن باب المناقشة أطلق النار على هذا الإجماع، فقد قدم د. **سعيد النجار** صورة من خطاب ارسلته جامعة الدول العربية ـ عندما كان مقرها فى تونس ـ إلى كل المؤسسات تدعوها إلى تبنى شكل الرقم المغربى، مشيرة إلى عدة نقاط فى هذا التفضيل أهمها: عالمية الشكل المغربى، وقابليته للتعامل مع التقنيات الحديثة وما إن انهى د. **سعيد النجار** كلمته حتى طالب الحضور جميعًا بصورة من هذا الخطاب وبدأ المفسرون يختلفون، البعض قال: إن البعد السياسى قد حرك الجامعة العربية فى تلك المرحلة بالذات لتبنى الشكل:

والبعض الآخر انتصر للتفكير العملى والعلمى وراء تلك الخطوة. فتكلم د. **ابو الشادى الروبى** عن ان الحجة الجغرافية (مشرقى ومغربى) ليست صحيحة تمامًا وأشار إلى أن كل الأنظمة تنادى باللاخطية بل بالديناميكية، والقول بالقراءة من اليمين للشمال ليس منطقيا تمامًا، حيث إن الأكثر منطقية أن ننتقل من الكلى للجزئى فنقول ألف وتسعمائة وتسعين ولانقول تسعين وتسعمائة وألف، ووافق د. **الخياط** د. **ابو الشادى الروبى** فيما طرحه وأشار إلى أن الشكل المغربى متخلص من مشكلة الصفر الموجودة فى الشكل المشرقى، أما **محمود دهشان**، فقد تساءل: لماذا لانستخدم الشكلين؟ وأوضح د. **الحملاوى** أن تبسيط الأمر خطأ فادح، فإسقاط شكل الرقم المشرقى الأكثر عربية كما اثبتت البحوث المعملية، هو خطوة أولى تتلوها خطوات فى سبيل إسقاط شكل الحرف العربى كما حدث فى تركيا مثلاً ورفض تبرير التنازل عن الشكل المشرقى بأن التقنيات الحديثة يناسبها الشكل المغربى بشكل افضل.

أنهى د. **محمود فهمى حجازى** المناقشة بتلخيص مكثف وشامل للمشكلة والحل واقترح ثلاثة محاور لحل هذه القضية: محور بحثى تاريخى يعنى بالبحث فى أصل الرقم وتاريخ علم الرياضيات، ومحور عملى يعنى بالبحث فى «الوضوح القرائى - تحسين الشكل - الاستخدام الآلى...»، ومحور تخطيطى يعد لكل ذلك

لم تكن هناك توصيات خاصة بهذه الندوة؛ فقد قال د. **عبدالحافظ حلمى**، «كل ما توصلنا له لا يعدو أكثر من نتائج تحتاج لبحث آخر للتحول إلى توصيات».

ويبدو أن «الأرقام» سيكون لها محورها أيضًا فى مؤتمر الجمعية، حيث لم تنجح الندوة فى وضع حل نهائى .

أمل فرح



الشيخ مصطفى عبد الرازق
مفكراً تنويرياً ورائداً للفلسفة الإسلامية

على مدى يومى الثانى والعشرين والثالث والعشرين من فبراير الماضى احتفل المهتمون بالفكر التنويرى مع افراد أسرة الشيخ الاكبر مصطفى عبدالرازق وتلاميذه ومريديه بمرور خمسين عامًا على وفاته، فى ندوة نظمها المجلس الأعلى للثقافة بمكتبة القاهرة الكبرى. وقد شارك فى الاحتفال ثلاثة وعشرون باحثًا ومدرسًا للفلسفة وبدات فعاليات الندوة بكلمة مقررها الدكتور عاطف العراقى الذى اثنى على المجلس الأعلى للثقافة وفى كلمة الافتتاحية، قال الدكتور فؤاد زكريا: «حين نجتمع اليوم للاحتفال بالذكرى الخمسين لوفاة الشيخ مصطفى عبدالرازق فإننا لا نستهدف من ذلك تذكير الأجيال الجديدة بأفضال هذا العالم الجليل على حياتنا الثقافية، تلك الأفضال التى تنير لنا الطريق كلما بدت السبل أمامنا مظلمة متشابكة، وتكشف لنا عن المسار الصحيح الذى ينبغى علينا ان نسلكه كلما علا صوت المضللين والمزيفين.

ومن سوء الحظ اننى لن استطيع ان اتكلم عن افضال مصطفى عبدالرازق عن تجربة مباشرة ومعرفة شخصية بهذا الرجل العظيم. ذلك أننى أنتمى إلى الجيل الذى دخل الجامعة لدراسة الفلسفة فى الوقت الذى خرج فيه مصطفى عبدالرازق منها ليتولى مسئوليات أعم وأخطر.

وهكذا ظلت معرفتى بهذا الرجل العظيم معرفة غير مباشرة. فقد كان معظم الأساتذة الذين درست على ايديهم تلاميذ الشيخ مصطفى عبدالرازق. ولم يكونوا يملون الحديث عن استاذهم الكبير على نحو جعلنا نكوّن صورة شبه اسطورية عن هذا المعلم الذى ترك فى تلاميذه اثرًا لا يُمحى. وبعدما لا يقل عن عشرين عامًا من تخرجى

قرأت لكاتب إنجليزى تمييزً طريفا بين نوعين من الأساتذة، النوع الأول هو الذى يؤثر فى تلاميذه بكتاباته الغزيرة التى تجذبهم إلى محيطه وتجعلهم من مريديه.. والنوع الثانى هو الذى يؤثر فى تلاميذه بمنهجه الخاص فى تقديم أفكاره وطريقته المتميزة فى رعايتهم والاهتمام بهم. وقد كان كل ما سمعته من تلاميذ الشيخ مصطفى عبدالرازق وأساتذتى ومنهم الأساتذة الدكاتره احمد فؤاد الاهوانى ومحمد عبالهادى ابو ريدة وعثمان امين وعبدالرحمن بدوى يقنعنى بأن الشيخ مصطفى عبدالرازق كان من الفئة الثانية التى تشد تلاميذها إليها بخيوط غير مرئية من الحنّو والرعاية والاهتمام الشخصى وبمنهج متميز فى تقديم أفكار أصيلة تقوّى الروابط بينه وبينهم. ولكن هذا لا يعنى على الإطلاق الإقلال من أهمية الإنتاج العلمى لهذا الشيخ الجليل الذى كتب فى العقيدة والشريعة والأدب وقبل هذا وذاك فى الفلسفة على مستوى رفيع شديد النضج.

ثم جاءت كلمة الأستاذ سالم مصطفى عبدالرازق التى قال فيها: «أود أن تجاوز كلمتى كلمات الشكر المعتادة، راجيًا أن يؤتى هذا المؤتمر ثماره بتعريف أبناء مصر بجيل عصر التنوير ومصطفى عبدالرازق من مؤسسى الحزب الديمقراطى عام ١٩١٩ وقد كتب فى جريدة «السفور» لسان حال الحزب منذ ٧٠ عامًا يقول: «إن الذين يخدمون حرية الفكر هم خُدام الحق وانصاره والذين يفكون العقول من اغلالها».. وقد اعتبرت الدعوة الساخرة إلى الديمقراطية دعوة مستترة للجمهورية فى ذلك الوقت وهو ما واجه جيل التنويريين.

وتحدث الدكتور حمدى زقزوق وزير الأوقاف، فقال: « إن الاحتفال بذكرى الشيخ مصطفى عبدالرازق له معناه الكبير فى حياتنا المعاصرة، ذلك أننا ما زلنا فى أشد الحاجة إلى الدروس العظيمة التى نستخلصها من حياته وفكره رغم مرور نصف قرن. والتعريف برواد التنوير من شأنه أن يساعد شبابنا على ترشيد مسيرته، وما يلفت انتباهنا الارتباط بين محمد عبده ومصطفى عبدالرازق الذى ترجم رسالة التوحيد لمحمد عبده إلى الفرنسية، فإذا قلنا إن مصطفى عبدالرازق امتداد لمحمد عبده، فهو حق.

وتحدثت الدكتورة سعاد على عبدالرازق، قائلة: ما أيسر الحديث إذا ما أيده ظاهر الحال، وماأصدقه إذا ما أيده الظاهر والباطن معًا، ومن هذا القبيل سيكون حديث اليوم عن مصطفى عبدالرازق الإنسان، وأشهد أننى بعد طول البحث والاطلاع لم أجد فى سيرته موضعًا ولا مرحلة تناقضت فيها مقومات ذاته مع أفضل خصائص النفس البشرية، فهو دائمًا الإنسان قبل أن يكون أى شىء آخر، وأنظر فى سيرته منذ ان كان صبيًا مباركًا يتردد على الكُتّاب فى قريته، ثم وهو مجاور يتلقى العلم فى الأزهر الشريف، ثم وهو يدرِّس الفلسفة بجامعة القاهرة، ثم تحدث الدكتور على عبدالفتاح المغربى متناولا مفهوم الشيخ مصطفى عبدالرازق للحرية الإنسانية، وأوجز ذلك فى عدة نقاط أهمها تعريف الحرية من حيث مظاهرها المتنوعة، المدنية والسياسية والنفسية والدينية والأخلاقية، ويقف وراء هذه المظاهر

جميعًا مفهوم واحد اساسى هو حرية الإرادة الإنسانية. وهو تصرف الإرادة تصرفًا غير مغلوب، وقد أدرك الشيخ مصطفى عبدالرازق صعوبة تناول مشكلة الحرية من الوجهة الميتافيزيقية، وأن دراستها عن طريق هذه الوجهة لن يفضى إلى حل مقنع، وآثر دراستها من الوجهة العملية والأخلاقية، وذكر أن الحرية الإنسانية ضرورة من ضرورات العمل وإثراء النشاط الإنسانى، وحفز الهمم، وهى تزيد من ثقة الإنسان بنفسه وشعوره بقيمته، وتضعه أمام مسئوليته فى العمل، وتؤكد فاعليته ودوره فى الحياة، لذا كانت الحرية عنده عرضًا ملازمًا للحقيقة الإنسانية ولا سبيل إلى انفكاكه أو التخلى عنه، وينتهى الشيخ مصطفى عبدالرازق إلى القول بأن الإيمان بالحرية خير كله، ولو أثبتت جميع البراهين الفلسفية أن نظرية الاختيار الإنسانى غير صحيحة.

وفى كلمته أوضح الدكتور محمد مهران أن: «الدين والفلسفة والعلم من المفاهيم الأساسية فى الفكر الإسلامى بوجه عام، وأن بيان علاقة الدين بالفلسفة أو علاقة الدين بالعلم أو علاقة الفلسفة بالعلم من الموضوعات الهامة التى شغلت أذهان الفلاسفة على مر العصور. وقد وقف الشيخ مصطفى عبدالرازق عند هذه المفاهيم فى بعض كتبه وخاصة «التمهيد» و«الدين والوحى والإسلام» ومع أن تركيزه الأساسى كان منصباً على الدين والفلسفة والعلاقة بينهما فقد وجد موضوع علاقة الدين بالعلم اهتماماً معيناً وخاصة فى بداية كتابه عن «الدين والوحى والإسلام» ولكن الواضح أن الشيخ مصطفى عبدالرازق قد افاض فى تعريف الدين والفلسفة، وهو أمر لا نكاد نجده بالنسبة لمفهوم العلم، مما ترك القارئ يتساءل عن المقصود بالعلم هنا، هل المقصود به هو العلوم الطبيعية والرياضية والإنسانية أم المقصود به العلوم الدينية؟ لأن القارئ للشيخ مصطفى عبدالرازق قد يفهم المعنى الأول حينا والمعنى الثانى احيانًا.

وتحدث الدكتور حسين نصار فقال: لفت نظرى هذا المنحى من مناحى حياة الرجل الذى نحتفل به هذه الأيام، لأنى اطلعت - فى صباى - على كتاب صغير، كتبه عن الشاعر البهاء زهير وأصدرته دار الكتب المصرية سنة ١٩٣٠، وحظى منى - إذ ذاك بإعجاب كبير - وبخاصة أننى كنت أحب الشاعر موضوع الدرس. ثم عرفت أنه ادار احد فصول كتابه «فيلسوف العرب والمعلم الثانى» حول الشاعر الحكيم ابى الطيب المتنبى. وقد أعلن الرجل نفسه أسباب كتابته عن البهاء زهير.

ونخلص من ذلك إلى أن مصطفى عبدالرازق ليس دارسًا للادب، وإنما هو دارس للفلسفة، يبحث عنها فى اقوال الفلاسفة والمتكلمين، غير أنه بحث فيما كتب عن المتنبى عن الفلسفة فى إبداع الشاعر، وأما ما كتبه عن البهاء زهير فصدر عن هواية غلبت عليه فى صباه، ودفعته إلى كتابة ما كتب. ومع ذلك تكشف هذه الكتابات عن حس مرهف بالشعر، وإعجاب بالفكر الواضح، والتعبير العذب غير المتعالى، وقلم ينطلق فى يسر يسيل بالعبارة الجامعة بين العذوبة والجزالة معًا.

وفى كلمة الدكتور محمود فهمى حجازى، قال: يعد مصطفى عبدالرازق (١٨٨٥ - ١٩٤٧) من

مؤسسى درس الفلسفة الإسلامية فى مصر، وهو نمط جديد بالنسبة لعصره، تعلم بالأزهر وحصل على العالمية ١٩٠٨، ثم درس فى فرنسا (١٩٠٩ - ١٩١٤) وهو أول مصرى يشغل كرسى الفلسفة الإسلامية بالجامعة المصرية. وهذا النمط الجديد الذى يجمع بين الأزهر والسوربون أصبح معروفًا بعد ذلك فى حياة عدد من نابهى الأزهر المتخصصين فى الفلسفة.

ويتضح الدور التأسيسى له من النظر فى تاريخ الدرس الفلسفى فى مصر الحديثة، فقد عرفت مصر فى القرن التاسع عشر حركة نشر محدودة لكتب مترجمة عن الفرنسية، أقدمها: تاريخ الفلاسفة اليونانيين (١٨٣٦) ولنصوص فلسفية من التراث العربى، مثل تهذيب الأخلاق لابن مسكويه (١٨٨٢)، وحى بن يقظان لابن طفيل (١٨٨٢). أما فى عهد الجامعة المصرية فكانت البداية بجهود أحمد لطفى السيد وترجمته العربية لكتاب الأخلاق لأرسطو (١٩٢٤). ولكن مصطفى عبدالرازق يأخذ مكانًا متميزًا لكونه تجاوز النشر والترجمة إلى الفكر والتاريخ له، وهنا تكون مكانته - أيضًا - فى نسق عدد من المؤلفين منهم جمال الدين الأفغانى وكتابه «الرد على الدهريين» (١٨٨٠)، ومحمد عبده وكتابه «رسالة التوحيد» (١٨٩٨) وفرح انطون وكتابه «ابن رشد وفلسفته» (١٩٠٢)، هؤلاء يغلب عليهم الطابع الإصلاحى، وكذلك فى نسق ما كتب عن داروين ونظرية الارتقاء من كتابات رأت حتمية التطور ودعت إليه، وكان لها مؤيدوها وأثارت ردودًا عليها، ولكن النسق العلمى للدرس الفلسفى عرف لأول مرة كتابًا فلسفيًا عربيًا حديثًا يقوم على تمثل للتراث ولدراسات المستشرقين، وهو كتاب مصطفى عبدالرازق «تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية»، وهذا الكتاب ثمرة محاضرات فى جامعة القاهرة التى بدأ عمله فيها أستاذًا مساعدًا ١٩٢٧ ثم أصبح أستاذًا ١٩٣٥ حتى عين وزيرًا للأوقاف ١٩٣٨.

وقدم هذا الكتاب تأصيلا منهجيًا مهمًا، كان له أثره فى التأليف الفلسفى فى مصر، نبه إلى ضرورة دراسة المصادر العربية أولاً برؤية تتكامل فيها جوانب الثقافة العربية، ولا يقتصر على المقارنة بتراث اليونان وقضايا الفكر اليونانى، وهنا نبه إلى أهمية دراسة الصلة بين علم أصول الفقه والمنطق فى دراسة تاريخ الفلسفة الإسلامية وقضاياها، مع تأكيد تكامل المعرفة فى نسق الثقافة العربية الإسلامية.

وجاءت كلمة الدكتورة زينب عبدالمجيد رضوان، فقالت: «إن نشأة الشيخ مصطفى عبدالرازق الأولى وثقافته واتجاهاته الفكرية وميوله وتأثره بأصحاب الفكر التجديدى وعلى رأسهم الإمام محمد عبده وجمال الدين الأفغانى لهو من العوامل الأساسية التى ساعدته فى فكره التنويرى».

وتحدث الدكتور عصمت نصار، قائلاً: «لا غرو أن النزعة النقدية تعد من أكثر نهوج المصلحين أصالة وطرافة فى الفكر العربى الحديث بعامة، وعند الشيخ مصطفى عبد الرازق ومعظم معاصريه بخاصة. ولما كان المقصود بالفكر العربى الحديث هو نتاج أريحية أعلامه من بناة النهضة وقادة وزعماء الإصلاح ورواد التنوير واتجاهاتهم التقنية والنقدية فى إعادة بناء العقلية العربية على اسس تتوام مع طبيعة

العصر الذى تعيش فيه ويكفل لها الحياة فى ظل الصراع الحضارى وتحديات المستقبل. والنقد عند الشيخ مصطفى عبدالرازق فضيلة بين القدح والمدح ودرب الإصلاح والتنوير، وينقسم إلى ثلاث مراتب هى: النقد الساخر، والنقد الفلسفى، والنقد العلمى. أما النقد الساخر: فهو موجه فى المقام الأول للعامة ويرمى إلى إصلاح ما فسد من عاداتهم ومعتقداتهم عن طريق التهكم الضاحك من أفعالهم.

فى الجلسة الأخيرة، اقترح الحاضرون عدة توصيات منها:

● مخاطبة اللجنة الوطنية للثقافة والعلوم بوزارة التعليم لإقامة عدد من الندوات العالمية للاحتفال بالشيخ مصطفى عبدالرازق فى عدة دول عربية وغير عربية.

● طبع الأعمال الكاملة للشيخ مصطفى عبدالرازق مع إضافة المقالات والرسائل، والاتصال بالأسرة لطبع مذكراته الخاصة.

● دعوة المركز القومى للسينما لإعداد فيلم تسجيلى عن حياة الشيخ مصطفى عبدالرازق.

● اقترح عدد من دارسى الفلسفة من طلاب جامعة الأزهر تضمين الإنتاج الفكرى للشيخ مصطفى عبدالرازق فى مادة الفكر العربى المعاصر ووافقت المنصة على مخاطبة المسئولين بوزارة التعليم فيما يخص هذه التوصية.

● أوضحت الدكتورة سعاد عبدالرازق أن أفراد أسرة الشيخ لهم الحق فى تحديد ما ينشر من مذكرات الشيخ وما لا ينشر، وعقّب الدكتور عاطف العراقى - باعتباره مقرر الندوة - بالموافقة والتعهد بدفع هذه التوصيات إلى الدكتور جابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، باعتباره منظم الندوة.

أمل خالد



صبرى حافظ

خصوصية المعالجة النيجيرية للمأساة الأوديبية

حينما صاغ لنا سوفوكليس العظيم مأساته الكبرى «الملك أوديب»، كما اشتهرت بالعربية، أو إن شئنا الدقة «أوديب الطاغية» حسب الاسم اليونانى، لم يكتب لنا بذلك مسرحية كسائر المسرحيات الإغريقية، ولكنه كشف لنا عن واحدة من أغنى المناطق الدرامية فى النفس البشرية. عندما تشتبك رغباتها الدفينة بتصاريف الأقدار، وتصطدم إرادتها المحدودة الواهنة بإرادة الآلهة الجبارة التى لا يستطيع الإنسان النفاذ إلى الحكمة الثاوية فيها، وتنتهك أفعالها الحمقاء حرمة الحدود التى فرضتها الأقانيم. وسبق بها كشوف التحليل النفسى التى تتسم بالتبسيط إذا ما قورنت بثراء الصياغة السوفكلية الدلالى والرمزى على السواء. لذلك ظلت «أوديب» منبعا ثريا ينهل منه المسرح الإنسانى فى مختلف الثقافات على مر العصور، وتحاول كل ثقافة ان تسبر أعماقها من خلال هذا المسبر الحساس. وقد نالت الثقافة العربية هى الأخرى حظها من هذا المورد الثرى فظهرت فيها أكثر من معالجة مسرحية لتلك المأساة الخالدة من توفيق الحكيم حتى على سالم.

ومن أحدث المعالجات التى يشهدها رواد المسرح فى لندن الآن معالجة نيجيرية شائقة لهذه المأساة تحت عنوان (الآلهة لا تلام Gods Are Not to Blame) يعرضها مسرح الريفرسايد Riverside studios فى إخراج متميز، لا تنفصل رؤاه الإخراجية عن تصورات تلك المعالجة التى استطاعت فيها المأساة الأوديبية أن تتجذر فى تربة التراث القبلى والشعائرى والإيقاعى لثقافة اليوروبا النيجيرية الإفريقية.

ومسرحية (الآلهة لا تلام) هى ابرز مسرحيات كاتبها أولا روتيمى Ola Rotimi الذى ولد عام ١٩٣٨ وبدأ كتابة المسرحية وهو لا يزال طالبا يدرس المسرح فى جامعة بوسطن فى الولايات المتحدة حيث قدم مسرحيته الأولى بها عام ١٩٦٣ وهى مسرحية (إثارة إله الحديد). وسرعان ما واصل عمله المسرحى عقب عودته إلى نيجيريا وعمله فى معهد الدراسات الإفريقية

فى جامعة «إيفا» التى أصبحت الآن جامعة «أوبافيمى أولولو» حيث كتب مسرحيته الثانية (فليرمها بحجر). لكن المسرحية التى وضعت اسمه باقتدار على خريطة المسرح النيجيرى المكتوب باللغة الإنجليزية والذى انجب **وول سوينكا وجون بيبر كلارك وجيمس هينشو وإرنست إديانج وهربرت أوجوندو** وغيرهم هى مسرحية (الآلهة لا تلام) التى كتبها أثناء حرب بيافرا وأخرجها فى منتصف عام ١٩٦٨، والتى يعدها الكثيرون افضل مسرحياته قاطبة. صحيح أنه كتب بعدها عددا كبيرا من المسرحيات الهامة مثل (كوروتمى) ١٩٦٩ و(عقد المفاوضات) ١٩٧٠ و(رامڤين نوجبيسى) ١٩٧١ و(لقد جن زوجنا ثانية) ١٩٧٧ و(إذا...) ١٩٧٩ و(أمال الموتى الأحياء) ١٩٨٥. وظل يلعب فضلا عن كتابة هذه المسرحيات دورا بارزا فى المسرح النيجيرى ويواصل التأثير والفعالية فيه، من خلال تشجيع الكتاب الشبان الذين تأثر عدد منهم به مثل **وول أوجنيمى وبودا سوندا وسونى أوتى** وغيرهم من الكتاب الذين تتواصل عبرهم مسيرة هذا المسرح الأفريقى المتميز والمترع بالحيوية بالرغم من أن معظمه مكتوب باللغة الإنجليزية، وقليله باللغات الإفريقية، ولكنها إنجليزية نيجيرية متميزة بمفرداتها وتراكيبها.

وتنهض مسرحية **روتيمى** (الآلهة لاتلام) على الحبكة الأوديبية المعروفة التى تلتزم بها بدقة شديدة تعفينا من الحديث عن حبكتها، لأننا نعرف جميعا تفاصيل تلك القصة المحزنة وملابساتها التى ادت بأوديب إلى قتل ابيه والزواج من امه. ولكن اهم ما تقدمه لنا هذه المسرحية هو أنها استطاعت برغم مراعاتها للتفاصيل السوفكلية، أن تمد جذور تلك الحبكة فى أرض التراث الشعبى والمراسيم الطقسية النيجيرية بطريقة بدا معها أننا بإزاء مسرحية واقعية محضة. تضىء لنا ابعادا جديدة فى القصة الأوديبية نفسها، وتستكشف معها حقيقة الموروث الثقافى القبلى وتسعى إلى التعرف على حركيته وسبر اغوار المفاهيم الفاعلة فيه. فالمسرحية تطرح عن افقها منذ عنوانها نفسه هذا المفهوم القدرى الذى سيطر على الكثير من معالجات المآسى الأغريقية، فالآلهة ليست مشجبا يعلق عليه البشر مسئولية أعمالهم، وليست مبررا لتجريدهم من حرية الاختيار أو من تبعات تصرفاتهم. ومن هنا فإنها لا تلام فى هذه المسرحية، ليس فقط لأنها حذرت الإنسان وبصرته بعواقب ما يقترفه، أو لأن قداستها تضعها خارج دائرة الملامة، ولكن أساسا لأنها كشفت لأبطال مسرحياتنا منذ البداية عن المستقبل وهو ما زال نذرا فى حجب الغيب. ومن هنا تتحول الساحة المسرحية منذ البداية إلى ميدان للكشف عن رغبات الإنسان ونزعاته لاقتحام الأخطار برغم إدراكه لما ينطوى عليه هذا الاقتحام من عواقب. وتصبح النتائج مهما كانت مأساويتها جديرة بالتصديق والمعاناة لأنها نابعة من الاختيار مهما كانت محدوديته. بصورة تشتبك معها الأبعاد الإنسانية بالعناصر الميتافيزيقية فى العمل.

ويبدو أن المعتقدات والمأثورات الشعبية والدينية الشائعة بين قبائل اليوروبا فى الجنوب النيجيرى، ومعرفتى بها محدودة، تتوام - كما يقول **وول سوينكا** - مع الرؤية المطروحة فى المآسى والملاحم الإغريقية. فالآلهة هناك ذات طبيعة أقرب إلى الطبيعة البشرية كما هو الحال عند اليونان وليست أميل إلى التجريد ذى القداسة أو الميتافيزيقا كما هو الحال فى معتقدات كثيرة أخرى. ومن هنا كانت هذه الآلهة أصلح للتعامل الدرامى والدخول فى حوار حقيقى مع البشر تتحقق فيه درجة من الندية ودرجات من الاختلاف الضروريين لنمو الحدث

المسرحي. وتتجاور فيه مرامي البصر مع مدارك البصيرة في حوار يكشف عن نسبية الرؤية ونسبية المعرفة، ويتيح للبعض أن يعرفوا أكثر من الآخرين بطريقة تدخل المشاهدين في شبكة هذا الاستعلاء الشكلي على أبطال المأساة وتوهمهم بالقدرة على تجنب أخطائهم التراجيدية. فقد قدم سوينكا نفسه أكثر من معالجة للمآسي الإغريقية وخاصة في (الباخوسيات) وفي (أوبرا ورنيوسي)، كما كتب إيثيل فوجارد مع كاني ونشونا مسرحيته (الجزيرة) المستلهمة هي الأخرى من تراث اليونان المسرحي. وها هي معالجة روتيمي للمأساة الأوديبية تكشف لنا جانبا حساسا من تلك المعتقدات، وتبرهن لنا على شدة ملاءمتها للميراث الشعبي لليوروبا بصورة تتبدى معها المأساة القديمة وكأنها منتزعة من واقع الحياة الأفريقية البكر، وقبل أن تقتحمها التصورات الدينية والمفهومية الوافدة من العالم الخارجي.

فالمسرحية تكشف لنا عن خصوصية الاتجاه الأفريقي إزاء مفاهيم المقدر والمكتوب وعلاقة البشر بالآلهة. وتعثر على معادل أفريقي للمفهوم الأرسطي الخاص بالخطأ التراجيدي يشرحه لنا المؤلف في مقدمته للمسرحية قائلا «تؤمن قبائل اليوروبا بوجود أب للآلهة جميعا هو أولودومير. وكلما خلق إنسانا أمره بأن يركع أمامه ليختار ما يريده من الحياة. وما أن يفعل ذلك حتى يرسله إلى الأرض ليواصل فيها الحياة التي اختارها. وفي حالة الملك أوديوال، وهو أوديب هذه المسرحية، فإنه لم يختر أن يقتل أباه أو يتزوج أمه. وإنما اختار أن يكون بطلا يدافع عن قبيلته. لكنه بالغ في وطنيته، وأوغل في الدفاع عن قبيلته بلا رحمة حتى جر عليها ما جر من المآسي. وتكشف لنا هذه السطور القليلة لا عن وعي الكاتب بأهمية مد جذور المسرحية في تربة ميراثه المعرفي الخاص فحسب، ولكن عن محاولته لربطها كذلك بالواقع الاجتماعي والسياسي الراهن فيه. فقد كتبت المسرحية إبان حرب بيافرا التي ارتكب فيها البعض نفس خطأ أوديوال المأساوي عندما أمعنوا في المبالغة في الدفاع عن القبيلة، أو توهموا أن ثمة خطراً شديداً عليها دون أن يدركوا أنهم يقعون بها في معصية قتل الأب. فإذا كان أوديوال قد قتل أباه في معركة يتصور فيها أنه يدافع عن قبيلته، أو عن شرف تصور أنه قد جرح لأن أباه تعدى مازحا على حدود أرض قبيلته فإنه لا يدري أن هذه المعركة قد تجر عليه عذاباً يفوق أضعاف ما يدفع عن نفسه من عدوان متوهم. ومن هنا فإن المسرحية على هذا المستوى السياسي تتبنى رؤية وحدوية نيجيرية بالنسبة للحرب التي دارت حول بيافرا، التي تبدو في المسرحية ابنة طبيعية للوطن الأم، ويبدو فيها أن الابن أوديوال قد قتل فيها أباه الملك دون أن يدري، وأن عليه أن يدفع ثمنا فادحا لتلك الجريمة النكراء. وهي رؤية مغايرة بل ومناقضة للرؤى الانفصالية والعنصرية السقيمة التي بناها سوينكا من هذه القضية آنذاك، وقضى بسببها فترة في السجن.

وقد استخدمت المسرحية كذلك التوازي أو التشابه الشديد، الذي أشار إليه سوينكا في مناسبة أخرى، بين دور كهنة دلفي في الديانة اليونانية ودور عرافي إيفا في ديانة اليوروبا، خاصة وأن عرافي الإيفا يحتلون مكانة هامة في ديانة قبائل اليوروبا حيث يستشيرهم الجميع، ويعتبرونهم حلقة وصل بين الآلهة والبشر. ولهذا يحتل كاهن إيفا في المسرحية مكانة متميزة كأحد العناصر القيادية الهامة في

المجتمع، وهى مكانة لم ينلها بالوراثة وإنما اكتسبها بمعرفته لأحوال المجتمع وبدراسته لتصاريف الآلهة وأهواء البشر. ومن مهام هذا الكاهن الإعلان عن الدور الذى رصد له كل مولود بطريقة يواصل فيها المجتمع الحفاظ على توازنه من ناحية، وإعادة إنتاج الأدوار والعلاقات الهامة فيه من ناحية أخرى ومن هنا تنطوى تلك المعالجة النيجيرية للمأساة الأوديبية على بعد هام يكشف لنا عن حقيقة التوتر بين الضوابط الاجتماعية المحافظة على ثبات التركيبة الاجتماعية والتمرد الفردى الراغب فى تغيير قواد اللعبة الاجتماعية المحفوظة وإدخال عناصر الحراك عليها. وذلك من خلال استخدامها لوظيفة الدين فى حماية تلك الضوابط بالصورة التى تتحول معها إلى لعنة قدرية شبيهة باللعنة التى حلت بأبناء لايوس فى المأساة الإغريقية، ولكن بعد أن تخلصت من العناصر الانتقامية أو الميتافيزيقية التى تتسم بها اللعنة اليونانية. وبالإضافة إلى ذلك فقد استلهم إخراج المسرحية البنية الأساسية لاستقراء المستقبل لدى كهنة إيفا لتقديم المسرحية كلها من خلالها وتخليق علاقة جديدة بين العرض والجمهور قائمة على عناصر أصيلة فى تراث اليوروبا الشعبى. ومشيرة فى الوقت نفسه إلى بعض أساليب المسرح داخل المسرح المعروفة لدى عدد كبير من الشعوب.

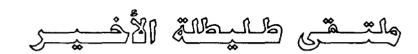
فعراف إيفا يجلس أمام صينية أو لوحة خشبية مستديرة حفرت على حافتها رسوم حيات وطيور وسلاحف يبدو بينها وجه إيسو إله الحكمة. وتغطى اللوحة بنشارة خشب شجرة الإرسون المقدسة، ويستقر فوقها عدد من كريات وقطع خشبية يلتقطها العراف وينثرها على اللوحة ليقرأ فى تشكلاتها المصير المرتقب. وهذا ما لجأ إليه الإخراج المسرحى. إذ حول خشبة المسرح الدائرية الشفيفة التى أضيئت من أسفل لتظهر عليها التهاويل والزخارف إلى تجسيد للوحة عراف إيفا التى تخط الآلهة فوقها المصائر، وبدت حركة الممثلين التى يخطها المخرج عليها أشبه بحركة تلك الكريات والقطع التى تتلاعب بها أيدى الأقدار. حتى يتحول العرض كله إلى نوع من الشعائر التى تمارس عادة أمام جمهور متطلع لمعرفة ما تخبئه المقادير. كما بدت مراسيم عراف إيفا التى تمارس على هذه الخشبة، وكأنها شعيرة تمارس داخل الشعيرة الأكبر أى العرض المسرحى نفسه، بالصورة التى تدير جدلا خلاقا بين الشعيرة الدرامية التى تمارس سحرها بقوة الفن والشعيرة الطقسية التى تعتمد على قوة الدين. حيث تنهض الأولى على الحرية المطلقة لممارسها فى استنباط معناها، بينما تنهض الثانية على تسليم ممارسها المطلق بها وإيمانه الكامل بقداستها بطريقة تتحقق فيها المقابلة بين الحرية والضرورة هذه البنية الدرامية التى تعتمد على استلهام التركيبة التراثية لتحقيق المقابلة بين الضرورة والحرية وبين واحدية الدلالة فى الطقس الدينى وفيضها بالاحتمالات التأويلية فى العمل الفنى هى التى تحول الرؤية التى ينطوى عليها العنوان إلى واقع ملموس على الخشبة، وهى التى تقرب الممارسات الشعائرية لعرافى إيفا من جمهور لا يعرف شيئا عنها لأنها تدخلها فى قلب شعيرة محببة له هى الشعيرة المسيحية، وبنية مألوفة لديه هى بنية المسرح داخل المسرح. وقد استطاع العرض تحقيق ذلك لأنه أدار حوارا آخر بين ما يدور على تلك الخشبة الشفيفة المدورة الخالية من كل شىء عدا حركة الممثلين والتى ترتفع حوالى ثلاثين سنتيمترا عن أرضية المسرح وبين ما يحدث على تلك الأرضية التى تمثل ما هو خارج

عالم الشخصيات الرئيسية. والتى كان يدور حولها الممثلون فى رقصة افريقية مطعمة بالاغنيات تعادل دور الكورس فى المآسى الاغريقية. وإذا كان من طبيعة تلك البنية الطقسية إضفاء قدر من الضبط الإيقاعى على العرض، فإن استخدام أثواب القماش الملون التى يشدها الممثلون ويحركونها فتتحول إلى طرق وجدران وتقاطعات خلق نوعا من التوازن البصرى والحركى الذى شارك فى تغيير منظور الرؤية بلمسات سريعة وبسيطة، وجعل تلك الخشبة المسرحية الجرداء تضج بالحركة والحيوية باستمرار. لا حركة الممثلين فحسب حيث كان الممثل هو العنصر الجوهرى فى دراما النزعات الإنسانية، ولكن حركة الحياة المترعة هى الأخرى بالحيوية والمنطق الفريد.

وقد استطاع هذا الثراء الحركى واللونى أن يكشف للمشاهدين بعض جوانب الثراء الدلالى الذى تتسم به هذه المسرحية والذى استطاعت معالجة **روتيمى** الدرامية أن تضىء لنا بعض الأبعاد الأساسية فيه. ذلك لأن تلك المعالجة كما رأينا قد تجاوزت عن التفسيرات النفسية السهلة للمأساة الأوديبية والتى أوقع عددا كبيراً من معالجاتها المعاصرة فيها استخدام فرويد لها فى تفسيره للدافع الجنسى. واستخدمت البعد الطقسى أو الشعائرى فى العودة بالمسرحية إلى منابعها الأولى التى امتزجت فيها العناصر القدرية بالرغبة فى سبر أبعاد الصبوات الإنسانية فى التحرر من سطوة التقاليد، بالتوق إلى التعرف على آليات عملية السلطة وما تنطوى عليه من تجاوزات تعصف بالمقدس فى طريقها ضمن ما تعصف به من مواضعات. فالبعد السياسى فى قصة أوديب من أكثر أبعادها إثارة للتفكير. ليس فقط لأن الحبكة الأوديبية قد استطاعت أن تربط منذ وقت باكر بين أطروحتى المعرفة والسلطة قبل أن يرسخ **ميشل فوكو** فى الفكر الغربى أهميتها بأكثر من عشرين قرنا، ولكن أيضا لأنها ربطت جدليات المعرفة/ السلطة بعملية انتهاك المحرم الدينى والاجتماعى على السواء. إذ لا تفصل المسرحية عملية الاستيلاء على السلطة التى تحققت هنا بمشروعيتين، أولاهما مشروعية الوراثة لأن أوديب هو الابن الشرعى للملك المقتول، وثانيهما مشروعية الجدارة لأنه استطاع حل اللغز وتحرير القبيلة من الوحش عن مسألة المعرفة. فالمعرفة المتمثلة فى حل اللغز هى التى قادت أوديب إلى السلطة، لكن غيابها، أى عدم إدراكه أنه وقع فى معصية مخالفة الآلهة، هو الذى جلب الكارثة فقد أدى إلى انتهاك المحرم الدينى والاجتماعى الذى صاحب الوصول للسلطة وتمثل فى الزواج من الأم غياب المعرفة هذا هو ما جلب الكارثة. لا على أوديب وحده ولكن على القبيلة برمتها. ومن هنا فإن انتهاكات السلطة مهما كانت فرديتها ما تلبث أن تعود على الواقع الاجتماعى كله بالكارثة. فقضية السلطة فى الحبكة الأوديبية التى انزلتها تلك المعالجة من سماء الأسطورة إلى أرض الواقع هى أكثر قضاياها حساسية وتعقيدا. وهى القضية التى شاءت تلك المعالجة النيجيرية أن تبرز ما فيها من خصوبة وثراء. لذلك كان من الضرورى أن تمد المعالجة جذور الحبكة الأوديبية فى التراث المعرفى النيجيرى بأعرافه ومعتقداته ورؤاه حتى تبدو المسألة طالعة من قلب الواقع نفسه لا متصلة بعالم الأساطير المفارق له، وحتى يكتسب تناولها للأبعاد السياسية لقضية الواقع الذى صدرت عنه درجة عالية من الصلابة والتماسك. وهذا ما نجحت هذه المسرحية فى تحقيقه على صعيدى البنية الفنية والرؤية الفكرية على السواء.

رسالة أسبانيا

محسن الرملي



الهجرة وانعكاساتها الثقافية



أصبح موضوع الهجرة اليوم من المواضيع المهمة في العالم وأخذ يشغل مجتمعات الغرب وسياسيه ومثقفيه. الأمر الذي جعلهم يتوجهون إليه بالكثير من الدراسات والتحليلات. ابتداء ببحث الأسباب وانتهاء بتصور النتائج، وقد خصص ملتقى طليطلة السنوي - الذي اختتم قبل أيام - محوره هذا العام حول «الهجرة.. الترجمة والثقافة.. الواقع والتصورات» وشارك فيه عدد من الشخصيات الفكرية التي لها علاقة بهذا الموضوع، فجاءت إليه من بلدان عديدة وكان الحضور العربي يشكل الجزء الأكبر من هذا الملتقى، ولا غرابة في ذلك مادام الحديث عن ظاهرة الهجرة والتي تتمثل بغالبيتها بالهجرة من البلدان العربية إلى الغرب وليس العكس... وقد تناولت الطروحات قضية الهجرة من جوانبها الثقافية أكثر من تناول جوانبها السياسية، حيث قدمت أوراق تتعلق بالترجمة وأخرى بالأدب، وقدم محاضرة الافتتاح المفكر العربي المعروف **محمد اركون** محاولاً فيها تقديم الإجابات عن الهجرة في أوروبا متطرقاً إلى مسائل: التجانس، الاندماج والتلاقح

الإبداعى وتحـــدث عن اصطدام الثقافات فى فضاء البحر المتوسط عبر التاريخ وحتى اليوم وعن الإبداع والأدب الذى تكتبه الجاليات العربية والإسلامية فى أوروبا، وحين سألته - بعد انقضاء المؤتمر - عن تقييمه للأدب العربى الذى تناول قضية الهجرة وهل استطاع هذا الأدب أن يطرحها بشكل يوازى أهميتها؟ أجاب: «لا أظن ذلك - للأسف - لأننا وكما سمعنا فى هذه الندوة وغيرها: أن الكتاب والشعراء والمفكرين الذين يحاولون أن يعبروا عن الوضع التاريخى للعرب والمسلمين اليوم، مازالوا يعانون من الضغط السياسى والضغط النفسانى، لأنهم يعيشون فى المنفى، وهذا الوضع لا يجعلهم يتحررون بما فيه الكفاية من هذه الضغوط السياسية والأيدلوجية التى فرضت عليهم منذ الخمسينيات حين بدأنا الكفاح من أجل التحرر من الاستعمار وإلى يومنا هذا ونحن نكافح من أجل التحرر من السلطات الداخلية (السلطات الوطنية) فهذه الظاهرة الأيديولوجية والنفسانية لاتزال تطغى على الإبداع وحركة الإبداع فى المهاجر وفى البلدان العربية نفسها أيضاً، فهناك أشياء يجب علينا الاستشعار بأهميتها حتى نجد حلولاً لها. أما الأوراق التى تلتها فقد قدمها غربيون من فرنسا وهولندا وأسبانيا تمحورت حول مناقشة التساؤل الآتى: هل ثمة وجود لسياسة ثقافية وأخلاقية تجاه الهجرة فى أوروبا؟ وتبعتها أوراق أخرى تناولت الإشكالات اللغوية والثقافية، وفى الجلسة اللاحقة المعنونة بـ «السوق الثقافى» تحدث ثلاثة عرب عن تجاربهم: حيث تكلمت الناشرة **مى غصوب** حول: «الناشر فى المنفى» وقدمت تجربتها كناشرة وصاحبة مكتبة «الساقى» فى لندن التى تضم الكتب العربية والكتب الإنكليزية التى تتحدث عن العرب وحين سألتها عما يمكن تسميته بقارئ عربى فى الخارج؟ قالت: «نعم، توجد إنتلجنسيا عربية فى الخارج، فنحن نمر بفترة كتلك التى مرت بها الكثير من البلدان، خذ مثلاً الإنتلجنسيا من الكتاب والفنانين الإسبان الذين ذهبوا فى مرحلة ما إلى باريس وروما وغيرهما ولكنهم ابقوا على صلاتهم ببلدهم الأصلى، ليس من ناحية أين وكيف عاشوا ولكن كمُثل ونشاط ينعكس بشكل واضح على ما يحدث فى الداخل، واعتقد أننا نمر بمرحلة شبيهة، فليس هناك كاتب عربى يعيش فى الخارج ويكتب بالعربية، إلا وترجع كتاباته للتحدث عن الداخل. ثم تحدث بعدها الشاعر العراقى الدكتور **صلاح نيازى** عن تجربته فى إصدار مجلة «الاغتراب الأدبى» المستمرة منذ أكثر من عشر سنوات •وقال: «حين كتبت افتتاحيات الأعداد الأولى للمجلة أكدت على شىء أساسى وقلت: هل للمجلة منحى ١٠٠٪ ؟ لا. هل للمجلة منحى ١٠٠٪ نعم: أى أنها تتمذهب بمذهب النصوص التى فيها فى ذلك العدد، وأنت لا ترى سياسة أدبية معينة وإنما هناك نصوص جميلة ومؤثرة وتنشر بدون النظر إلى الأسماء التى خلفها وربما أن هذا السبب جعل الأصدقاء يشعرون بأنها جزء منهم، وفى تصورى أن هذا هو النجاح المعنوى بالنسبة للمجلة» وحين سألته عن الأدب العربى الذى تناول الهجرة وأسماه هو بالأدب العربى - الأوروبى، قال: «يبدو لى أنه قد مر بثلاث مراحل: الأولى: هى مرحلة **توفيق الحكيم**، حيث يأتى البطل متفرجاً ولا يقدم شيئاً، بل يأتى حاملاً بيئته العربية إلى أوروبا

ثم يرجع، أما المرحلة الثانية: فهي مرحلة أولئك الذين أتقنوا اللغة الأجنبية مثل **الطيب صالح ويحيى حقي**، أبطالهم يدرسون في أوروبا ثم يعودون إلى البلاد العربية فلا يجدون لهم مكاناً فيها ولا يستطيعون أن يأتوا بالقيم الأوروبية ـ ويطبقوها كما هي. أما المرحلة الثالثة، وهي الراهنة فهي: الجيل الذي استقر وهو جيلك وجيلي وجيل زوجتي وجيل بقية الكتاب ـ نحن مستقرون ـ هنا يبدأ الصراع الحقيقي بين تراثين لأن أبطال كتاباتنا يعيشون في أوروبا، يعانون من الشتاء ويعانون من الصيف ويعانون من الاقتصاد.. إننا نعاني كما يعاني ابن البلد الذي نعيش فيه بالإضافة إلى معاناة الغربة. هؤلاء الآن ـ أتصور ـ أن أدبهم وكتاباتهم أعمق بكثير ولها كثافة معينة ولها حضور معين وليست ردود أفعال سريعة، فمثلاً الشعر كان غنائياً يستجيب للحوادث الكبرى لكنه اختلف الآن ـ يبدو لي ـ أنه قد دخل في الشعر عامل مهم جداً لم يدخل في الشعر العربي في قديم الزمان، ألا وهو: استعمال الصمت، هناك ألفاظ توحي لك بالصمت بحيث يدخل فيها القارئ، إن الأدب العربي بذاته ـ عمومًا ـ لم يتطور وخاصة الشعر، أنت تعرف أن تطور النثر في العهد العباسي كان متأثراً بالإغريق والفلسفة الإغريقية أما الشعر فلم يتأثر، فالشعر العربي يفرض ولا يَعرض، بينما الشاعر المغترب الآن والذي عاش فترة وتجربة طويلة في الخارج أصبح كالشاعر الأوروبي: يعرض ولا يفرض الفكرة، فأسلوبه قد تغير؛ الألفاظ تغيرت فدخلت: «ربما» « ويبدو لي» وغيرها بدون استعمال كلمات التأكيد: حتماً ويقيناً وبالتأكيد.. إلخ.. لقد ماتت اللغة العضلية، بعدها قدم الصحفي اللبناني **حازم صاغية** ـ محرر جريدة الحياة ـ ورقته بعنوان: «الثقافة العربية بين الأوطان والمهاجر» تناول فيها أزمة تعريف العرب لذاتهم .. أما الجلسة المخصصة للترجمة فقد طرحت بحوثاً مهمة تعالج مشاكل الترجمة وضرورة إيجاد السبل اللازمة لتطويرها والحرص على دقتها دائماً. وقدم السيد **غيمون كليلان** ـ رئيس القسم العربي في هيئة الإذاعة البريطانية ـ مداخلته حول: «تجاوز الحواجز الثقافية واللغوية في الراديو والتليفزيون » وتعرض الأستاذ **باسل حاتم** إلى «مشكلة عدم الدقة في ترجمة الأدب العربي في الغرب» وتحدث بعده المترجم الإسباني **ميغيل سانيث** عن «الترجمة الجديدة للأدب الجديد» والمترجمة **مليكة مبارك** عن «ترجمة الكاتب لنفسه» ومن جامعة غرناطة تحدث الأستاذ **روبرتو مايورال** عن «الترجمة القانونية للوثائق الباكستانية في إسبانيا» ثم قدم بعده الدكتور **وليد صالح** ملاحظاته حول الترجمة الأدبية والقانونية من العربية إلى الإسبانية.

هذا وخصصت جلستان تحت عنوان «الواقع والتصورات للهجرة في الأدب» حيث عرض الكاتب الجزائري **واسيني الأعرج** تجربته ورؤيته الفكرية والنقدية بعد أحداث الجزائر بعنوان «كتابة المعنى ومنفى الكتابة» وتحدث بعده الكاتب الإسباني **فاني روبيو** عن «شكل المنفى المغربي في آخر رواية إسبانية» ثم قدم الناقد العراقي الدكتور **عبد جاسم الساعدي** ورقته تحت عنوان «الإحباط وهامشية المكان في الثقافة العراقية ـ القصة نموذجاً» معتمداً على

دراسته التى نشرها فى كتابه الأخير «الذاكرة والحنين فى القصة العراقية القصيرة فى المنفى» وقدم خلاصة ثقافية فكرية للعلاقة بين الأيدلوچيا والأدب، بين السياسى والثقافى وبين الماضى والحاضر وقال: «ثمة علاقات كثيرة بحاجة إلى دراسة وموقف نقدى منها وكما بدا من خلال الأسئلة فإن هذه المواضيع كانت حيوية.

ثم تحدث الكاتب **رءوف مسعد** عن: «التأثيرات الإيجابية للهجرة على مبدعين من بلدان فيها أنظمة غير ديمقراطية»، وقدمت بعد ذلك شهادات: إحداها عن تجربة مسرح تركى فى ألمانيا وشهادة شخصية أخرى عن الهجرة فى الأدب قدمها الأديب **حبيب السالمى**... ثم اختتم المؤتمر بحفل موسيقى قدمت فيه موسيقى من إسبانيا القرنين الخامس عشر والسادس عشر حيث استمع الجمهور إلى موسيقى شرقية عربية أندلسية خالصة على العود والطبل والقانون والدفوف وأخرى ممزوجة بالجيتار الإسبانى وأغنيات بالعربية قدمتها فرقة من شباب طليطلة.



أحمد عبد الحليم

ندوة حول تاريخ العلوم عند العرب

تميزت بحوث هذه الندوة بالتخصص الدقيق والدراسة المنهجية لجوانب محددة فى التراث العلمى العربى وأكثر العلوم التى حظيت بعدد وافر من الأبحاث كانت هى العلوم الطبية، حيث قدمت أبحاث مهمة.

١ ـ فقد قدمت الباحثة الأردنية د. **سرى فايز** أمينة سر الجمعية الأردنية لتاريخ العلوم بحثها عن «جراحة الساد فى التاريخ العربى الإسلامى» وتعبير الساد أطلقه الأطباء العرب الأوائل على نزول الماء فى العين بينما سماه الأغريق Hypochema والرومانيون Suffosion أى الارتشاح أما كلمة كتاركت فأول من استعملها هو قسطنطين الأفريقى. وتتبع الباحثة ظهور أول رسم لتشريح العين والتصالب البصرى وتوضح عطاء العرب فى طب وجراحة العين وجراحة الساد التى كانوا يسمونها القدح وأنهم هم الذين صنعوا المقادح وطوروها. فقد ظهرت رسومات الآلات الجراحية للمرة الأولى وتبين أن الجراح العربى **عمار بن على المعضلى** كان رائد التطوير فى جراحة (الساد) إذا اخترع المقدح المجوف وفيه يستخرج (الساد) بعد تقنيته وبعثرته وشفطه خارج العين بدلاً من قلعه وإسقاطه دفعة واحدة فى جوف العين.

٢ ـ وتناول د. **فيصل ريسى** (كلية الطب ـ حلب) طب الأذن والأنف والحنجرة عند الرازى اعتماداً على كتابه «الحاوى» مؤكداً على جانبين هامين تميز بهما **الرازى هما**: سعة معرفته (الجانب النظرى) والخبرة الشخصية (الجانب الإكلينيكى العملى) فقد حاول (الرازى) تعليل الأمراض لفهم التشريح ووظيفة العضو المدروس وهو منهج علمى مازال يستعمل حتى اليوم. ويستنتج من كتابه الحاوى أنه مارس الجراحة أيضا بالإضافة للعلاج الدوائى، كما أولى الوقاية من المرض أهمية كبرى. ، وأنه أول من وصف الجدرى

والحصبة وصفا دقيقا، وأول من وصف خياطة الجروح بأوتار العود وأول من وصف الزكام الأرجي، واكتشف حمض الكبريت (زيت الزاج) والكحول (الغول) ووصف أدوات جراحية وطرقا خاصًا لاستئصال السليلات الأنفية وأنه بفضل كتابه في صفات البيمارستان يعتبر مؤسساً لعلم تنظيم وإدارة المشافي. ويلاحظ الباحث فقدان الانتظام والترتيب في كتابه الحاوى فكأنه محاضرات جمعت بأيد غير خبيرة.

٣ - ويقدم د. **محمد فؤاد الذاكرى** (حلب - سوريا) إسهام الأطباء العرب القدامى في علاج الأسنان ومداواتها موضحاً المستوى العالى الذى بلغه طب الأسنان وبالأخص مداواة الأسنان النخرة وذلك من خلال استعراض المبادئ التى قامت عليها أسس المداواة المحافظة والمعالجات اللبية مثل تحنيط اللب والاختلاطات الناجمة عنها وذلك عند العديد من الأطباء العرب القدامى. وبالإضافة إلى شرح طريقه العلاج والأدوات اليدوية القاطعة المستخدمة لمداواة الأسنان لتجريف طبقات النخر من داخل السنى، وأنواع المواد الحاشية المرجمة للأسنان النخرة فى ذلك الحين.

٤ - ويقدم د. بشير الكاتب بكلية الطب بحلب بحثه عن «مشاهدات وتدابير الطبيب العربى الأندلسى **أبو مراون عبد الملك بن زهر** فى أمراض الصدر والقلب»، حيث يعرض بالتعريف للطبيب الأندلسى وكتابه «التيسير فى المداواة والتدبير» وتشمل محتويات البحث: أمراض المرئ، الآفات والأمراض التى تصيب الجهاز التنفسى: الحنجرة، القصبات والرئة والمركبات العلاجية المقترحة من **ابن زهر** لتدبير هذه الآفات، ثم أمراض القلب والتامور ومعالجتها من قبل **ابن زهر** ثم تحليل وتعليق على آراء **ابن زهر** سالفة الذكر من وجهة نظر الطب الحديث.

٥ - ويتصل بالبحث ما قدمه د. **عبد الناصر كعدان** حول «مرض الربو وعلاجه فى التراث الطبى العربى» فالربو من الأمراض التى تناولها الأطباء العرب القدامى بالوصف والتمحيص. وقد وصفوا هذا المرض على انه يحدث بشكل هجمات انتيابية يصعب أثناءها التنفس. ويعرض لتعريف **الرازى** له فى كتاب الحاوى، وتحديد **ابن سينا** لأسبابه فى كتاب القانون فى الطب ويتناول علامات الربو كما عرضها **الزهراوى** فى كتابه التصريف لمن عجز عن التأليف «موضحاً اهتمام الأطباء القدامى بكل ما يتعلق بهذا المرض واستخدامهم النباتات فى علاجه وتحذيرهم من إعطاء المرضى الأفيون أو البيروج وهى حقيقة لها أهميتها حالياً فى علاج الربو.

٦ - ويتوقف د. **جمعة شيخة** أستاذ الحضارة الأندلسية بجامعة تونس أمام «الأمراض التناسلية فى المقالة السادسة من زاد المسافر **لابن الجزار** تحقيق وتقديم» بين الباحث الذى قسم كتابه «زاد المسافر» إلى مقالات سبع حب الأدواء التى تعرض فى أعضاء الجسم، وخصص المقالة السادسة للعلل التى تعرض فى الآلات التناسل جعلها فى ٢٠ بابا وتشمل المحاور الآتية:

ومنهج ابن الجزار يبدأ بالتعرف على الأسباب المولدة للداء ثم يصف العلاج. فمن حيث

الأسباب فقد ركز على ثلاثة منها رئيسية: الغذاء ونوعيته والنفس ومزاجها والحركة وانقطاعها أما العلاج فهو على ثلاثة أنواع : إما غذائي أو دوائي أو جراحي.

ويلاحظ الباحث أن البيئة الإسلامية لم تمنع ابن الجزار من أن تكون في وصفاته الطبية إشارة إلى الخمر باعتبارها مادة علاجية، بل لم يمنعه ورعه من طرق موضوع مازالت التشاريع العربية تتناقش في جوازه أو منعه وهو الإجهاض. وينتقد الباحث بعض الوصفات الطبية التي وردت في المقالة وتعتبر من مخلفات العقلية الأسطورية أو السحرية في الحضارات القديمة.

٧ ـ ومن الأمراض وتشخيصها إلى العلاج حيث يتناول د. **مصطفى أحمد شحاته** طب الإسكندرية «تاريخ الكي الحراري في الطب العربي» الذي يحدد لنا ظهور كبار الأطباء العرب وهم الذين قاموا بوضع ظاهرة شفاء بعض الأمراض بفعل الحرارة وعلاج أمراض أخرى بالكي الحراري تحت الدراسة والتجربة حتى أصبحوا خبراء في استعمال العلاج الحراري وكي الأنسجة وشفاء العديد من الأمراض . وأن الأطباء الأوروبيون قد اقتبسوا الطب العربي ونقلوه إليهم إلا إنهم لم يبرعوا في الكي الحراري ولم يحسنوا استخدامه حتى قرب نهاية ق ١٨ م عندما اكتشفت الكهرباء واستخدمت في توليد الحرارة اللازمة للكي. ويؤكد أنه على الرغم من التقدم الكبير الآن فإن الأسس العلمية والوسائل العملية للكي الحراري مازالت تعتمد على القواعد التي وصفها الأطباء العرب القدامى منذ أكثر من ألف سنة.

٨ ـ ويعرض الدكتور **عبدالكريم شحاته** لـ «الحسبة على الأطباء وامتحانهم في التراث الطبي الإسلامي» حيث يتوقف عند الحسبة لغة، والمحتسب ويوضح أنها وإن كانت في بدايتها ذات طابع ديني محض فإنها تطورت وأصبحت دينية دنيوية . ولقد أوجبت الحسبة على محترفي الطب التقيد بالأنظمة والقوانين التي تحفظها من عبث العابثين والمشعوذين والدجالين، كما أخضعت الأطباء لامتحان تختبر فيه معلوماتهم ومدى إتقانهم لعملهم وهذا ما يعرف باسم «محنة الطبيب».

٩ ـ وإذا انتقلنا من الدراسات التاريخية للعلوم الطبية إلى الدراسات الإبستمولوجية والنظرية لها نجد مجموعة من الأبحاث تدور حول «موقف الفلاسفة العرب من جالينوس» للدكتور **أحمد عبدالحليم عطية** آداب القاهرة الذي يسعى في هذا البحث إلى بيان صورة **جالينوس** في العربية وموقف الفلاسفة والعلماء العرب منه، فيعرض لأعماله الطبية سواء على مستوى الترجمة أو العرض والتلخيص أو التفسير والنقد. متوقفاً أمام كيف تعامل العرب مع هذه الأعمال مما جعلها جزءًا أساسياً في الطب العربي وعنصراً مهمًا في تطوره واستمراره ويتمثل ذلك في ثلاثة مواقف هي: موقف النقل والترجمة وموقف التأييد والموقف النقدي.

١٠ ـ وفي هذا الاتجاه يقدم الأستاذ الفرنسي **فلوريل سناغستان** جامعة ليون الثانية في فرنسا بحثه عن المنهجية المعرفية عند **ابن سينا** حيث يقدم لنا في البداية مجموعة من الملاحظات تتعلق بإدراكنا للطب العربي القديم مثل ضرورة التفرقة بين العلوم الفعلية

والنقلية، والطب العلمى والشعبى، وبين عدم إمكانية دراسة التراث بوصفه كلاً وكأنه وحدة فكرية، وأننا لا نستطيع أن نطبق على معرفة القدماء معارفنا العصرية وأن المؤلفات الطبية العربية واليونانية تنتمى إلى الفترة ما قبل التجريبية، أى تقوم على البناء العقلى. لقد مهد بهذه الملاحظات للحديث عن المنهجية المعرفية عند **ابن سينا** اعتماداً على تحليل القانون فى الطب.

١١ ـ وقدم لنا الباحث الليبى الدكتور **عبدالكريم أبوشويرب** أستاذ الطب بجامعة طرابلس بليبيا بحثه عن حركة تحقيق التراث الطبى العربى ومستقبلها موضحاً بطريقة إحصائية ما طبع من كتب وما حقق تحقيقًا علمياً وتخصص المحققين .

١٢ ـ ونختتم الحديث عن العلوم الطبية التى كان لها النصيب الأوفى من الأبحاث فى الندوة ببحث الدكتور **نشأت الحمارنة** الذى يناقش فيه قضية «الطب العربى بين تراث الشرق القديم والتأثير الإغريقى»، حيث يطرح لنا بعد تحليل تاريخى لحضارة العرب قبل الإسلام القضايا التالية: ما هو تأثير حضارات الشرق القديم على النموذج الهلينستى من الحضارة؟ هل كان الشرق القديم بحاجة إلى المؤثرات اليونانية لكى يستمر فى الحياة؟ هل كان الطب العملى عاجزاً أو متأخراً فى المرحلة السريانية من تاريخ هذه البلاد؟ هل عجز السريان أن يكونوا ورثة للعلم الشرقى القديم الذى كان راسخاً فى بلاد ما بين النهرين وسورية ومصر؟

والمجموعة الثانية من الأبحاث تتعلق بالعلوم الأساسية (الرياضيات الفيزياء ـ الكيمياء). وبين أبحاث الرياضيات نتوقف أمام أبحاث ثلاثة هى بحث الدكتور **سامى شلهوب** (حلب) عن: «حساب المثلثات العربية». وعلم حساب المثلثات هو صلة الوصل بين الرياضيات والفلك، وقد ساهم فى حل مسائل أخرى فى مجالات العلوم المختلفة وقد تكون أول إشارة لهذا الحل نراها فى بردية **أحمس** ١٦٥٠ ق.م، وفيها مسائل تتعلق بقياسات الأهرامات، ويبدء العلم مع منيلاوس (ح ١٠٠م) فى الإسكندرية وعرف العرب حساب المثلثات عن الإغريق والهنود، وتوصل العرب إلى إثبات نسبة جيوب الأضلاع بعضها إلى بعض كنسبة جيوب الزوايا المؤثرة بتلك الأضلاع بعضها إلى بعض فى أى مثلث كروى. ويحدد لنا إسهامات العرب وأنهم أول من درس المثلثات المائلة بشكل جديد ق ٤ هـ/١٠م وتوصلوا إلى كل القواعد المختصة بالمثلثات الكروية القائمة على الزاوية. ويعرض لأبرز علماء المثلثات مثل: البتانى (٨٥٥ ـ ٩٢٩م) أول من استعمل المعادلات المثلثية، والخوارزمى أول من ذكر حساب المثلثات فى العالم العربى والبيرونى (٩٧٣ ـ ١٠٤٨م) والبوزجانى وغيرهم.

وتناول **يوسف فرفور** «ظاهرة الشروحات الرياضية فى القرن ١٤م بالغرب الإسلامى ونتائجها» بداية من شرح **القرشى** لكتاب **أبى كامل** فى الجبر والمقابلة فى القرن ١٢ م مروراً بشروحات أرجوزة **ابن الياسمين** التى ظلت الشهادة العلمية الوحيدة على الإنتاج الجبرى الرياضى خلال قرون عديدة، ويقدم لنا بعض الملامح حول شرحى **ابن قنفذ والقلصاوى** للأرجوزة الياسمينية. وأهم كتاب نال القسط الأكبر من الشروحات هو تلخيص أعمال الحساب **لابن البناء المراكشى**.

ويعرض د. مصطفى موالدى (حلب ـ سوريا) طريقتى التحليل والتركيب فى المسائل الرياضية من خلال بعض المخطوطات والمؤلفات العربية، خاصة لدى **إبراهيم بن سنان** (٩٠٩ ـ ٩٤٦) فى كتاب طريق التحليل والتركيب **وابن الهيثم** فى كتاب التحليل والتركيب **والسموال** الذى كتب مقالة (مفقودة) فى هذا الموضوع ويعدد الرياضيين العرب الذين برهنوا على المسائل والنظريات بواسطة طريقة التحليل والتركيب مثل الكاش (ت ١٤٢٩ م) والعامل (ت ١٦٢٢م) وكمال الدين الفارسى وغيرهم.

ومن الرياضيات إلى الفيزياء وعلوم الكون حيث يقدم لنا **موسى زمولى** «جوانب من إسهامات العلماء العرب فى الآثار العلوية» عارضا احد عشر نموذجاً من علم الآثار العلوية منتقاة من التراث العربى، لكل منها خصوصية لدى **ابن قتيبة** واخوان الصفا **والمسعودى وابن سيدة وابن سينا والغزارى** ويقدم لنا فى الجزء الثانى من بحثه دراسة بيبلوجرافية رتبت حسب التسلسل الزمنى لهذه الأعمال.

ويتناول د. **انيس مطر** «الزلازل وتفسيراتها عند **ابن سينا**» حيث يحدد لنا معنى الزلازل وتفسيراتها عند الفلاسفة اليونان ثم عند **ابن سينا** موضحاً ما نقله **ابن سينا** عن الأوائل والنقد الذى وجهه لهم وأسباب الزلازل عنده ومنافعها ومضارها وكيف تنتقل ومفهوم الموجة والسرعة والانواع المختلفة للأمواج الاهتزازية وطرق الوقاية من خطر الزلازل فى رأى **ابن سينا**.

ويعرض الدكتور **سامح جزماتى** «إنجازات العلماء العرب فى تعيين ابعاد الكرة الأرضية». (أى علم الجيوديزيا) مسلطاً الضوء على طبيعة وتقنية القياسات الفلكية والمساحية التى تمت فى عهد الخليفة المأمون والتى استهدفت تحديد محيط الأرض بناء على قياس طول القوس المقابلة لدرجة واحدة بين نقطتين واقعتين على نفس خط الزوال.

وقدمت ثلاثة ابحاث فى الكيمياء، الأول للدكتور **محمود رستم** جامعة حلب ويدور حول «رواد الكيمياء بعد **جابر**» حيث يقسم الباحث تاريخ الكيمياء العرفى قسمين الأول ينحصر فى نقل الكيميائى القديمة والثانى الابتكارات العربية فى هذا العلم خاصة لدى **جابر بن حيان والرازى** التى تعد اعمالهما نقطة تحول بين الكيمياء القديمة والحديثة. ويتناول الباحث جهود من جاء بعدهما من علماء مثل **ابو القاسم المجريطى** (١٩٥٠ ـ ١٠٠٧م) **والطغرائى** (١٠٦٣ ـ ١١٠٢م) **وابو الحسن ارفع راس** (١١٢١ ـ ١١٩٧ م) وغيرهم ويتناول بالتفصيل جهود هؤلاء العلماء الثلاثة.

ويعرض الدكتور **محمد طه الجاسر** فى بحثه «الكندى وتقطير الغول» (الكحول) الذى يعد المادة الأم لمعظم مواد التخدير السائلة التى تستعمل اليوم ويناقش **الجاسر** ما كتبه **هو لميارد** عن اصل تسمية الغول. ويرجع إلى جهود الكيميائيين العرب خاصة **جابر والكندى** فى كتابه (كيمياء العطر والتصعيدات) الذى يتناول فيه مفصلاً صناعة التصعيد بالرطوبة ويصف جهاز التصعيد مما يدل على أن الكندى استقطر الغول قبل **بارا سلوس** ببضعة قرون.

ويتناول الدكتور **محمود فيصل الرفاعي** «النفط ومشتقاته - ماذا عرف عنه في التراث العربي» فيذكر بداية معرفة النفط في منطقة الشرق الأوسط من زمن النبي نوح، ويذكر إشارة **هيردوت** في كتابه «تاريخ الحروب الفارسية الاغريقية إلى أن القير استعمل في بناء مدينة بابل. ثم يخصص فقرات مستقلة للحديث عن استعمال النفط ومشتقاته في المباني، وفي الطب، والإنارة والتسخين، وفي الحروب ثم يتحدث عن مشتقاته وتقطيره

ومن العلوم الأساسية إلى العلوم التطبيقية (الزراعة والنبات وعلوم التكنولوجيا). نشير في البداية إلى بحث الدكتور **عبدالله بنصر العلوي** (فاس - المغرب) «عن علم التغذية في التراث المغربي: أرجوزة في خصائص الفواكه **لعلي بن إبراهيم الأندلسي**، دراسة وتحقيق حيث قدم لنا مدخلاً تضمن الثبات والزراعة في التراث العربي والمغربي خاصة. ثم علم التغذية مفهومه وأصوله - مجالاته وعلائقه - مصادره ومؤلفاته ويتوقف أمام **أرجوزه علي ابن إبراهيم الأندلسي** (ت ١٠٦٥ م) في الأغذية ويقدمها محققة ويتناول التحقيق المباحث التالية: التعريف بالمؤلف - تخريج النص وتحقيقه، بيان قيمته العلمية.

وفي نفس الإطار يقدم لنا أ. **فاضل السباعي** دراسته عن الحدق الباذنجان في التراث العربي بوصفه نباتاً وغذاءً ودواء لدى الكتاب العربي في علم النبات وتناولت الباحثة العراقية **نبيلة عبدالمنعم دواد** (جامعة بغدادى) الغذاء والصحة في التراث العربي، ود. **احمد حلوبي** (حلب) تناول في بحثه «طرق إكثار الأشجار المثمرة عند العرب» ودار بحث الدكتور **هشام النعسان** (سوريا) حول «المدخل إلى علم الحدائق عند العرب».

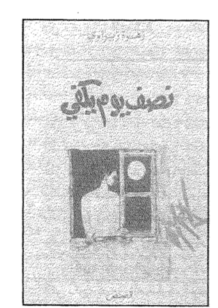
ومن النباتات والاغذية إلى الموازيين والمكاييل في التراث العربي حيث دار بحث الأردني الدكتور **المجيد نقيتر** (جامعة اربد) وقدمت د. **منى سنجقدار** (لبنان) بحثها عن الساعات الميكانيكية عند العرب اعتماداً على كتاب الكواكب الدرية في البنكامات الدورية **لتقي الدين بن معروف الدمشقي** مع مقتطفات من الكتاب تبين الجهود العربية في الساعات المائية الميكانيكية.

ويعرض الباحث العراقي د. **منير يوسف طه** لعلوم صناعة السفن في الخليج العربي اعتماداً على كتب التاريخ والرحلات والجغرافيا موضحًا أنواعها ومكوناتها وطرق صناعتها وأسمائها مثل: البوم والبغلة، والبنوك وغيرها.

واخيراً نشير إلى بعض الأبحاث التي دارت حول العمارة والهندسة المعمارية حيث تتناول الباحثة السورية **نجوى عثمان** دراسة هندسية مقارنة بين المسجد الأموي بدمشق ومسجد عقبة بالقيروان موضحة العناصر الهندسية الرئيسية في كل منها. ويخصص د. م. **علاء الدين لولح** بحثه لدراسة «التراث العمراني العربي الإسلامي» لمدينة حلب القديمة .

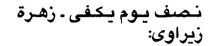
هذه إشارة سريعة لبعض أبحاث الندوة توقفنا أمام الدراسات البارزة منها ولم نقدم عرضًا كاملاً لكل ما القي من أبحاث ولا ما قدمته الندوة من توعيات من أجل خدمة التراث العلمي العربي.

إصـدارات جـديـدة









نـصـف يـوم يـكـفـى ـ زهـرة زيراوى:

مـجـموعة قصصية تنهض على الأحـلام الذابلة، وهشـيم الذاكـرة؛ بجـمل «تلغـرافـيـة» تغـتـرف من نبع شـعـرى صـاف، شـاهدة على تشابك العلاقة بين رجل وامـرأة، قـد يكونان مـعـاً، وقـد يكون الرجل حـاضـراً فى رسـالة، وقـد تنتـهى هذه الـعـلاقـة الصـامتة بدمعة «خادمة» لم تعد تحلم بلبـاس العـرس، وصـورة على باب العمارة مع «العامل» الذى لم تتبادل مـعـه كلمـة واحـدة، وكـأنى بالكتابة تقـول: «لا يمكن أن يكون هذا حـبّاً.. ربما ارتبطنا لأننا نلتقى فى بعجز ما فيحتمى عجزٌ بعج ورغم ذلك فالكون عند زهرة زيراوى منظومـة عـشق متناغمة، ففى قصة «وتقول الأشياء» نرى «تنورة» امـرأة وقـمـيص رجل يتعاطيان الحب على حبل الغسيل، والأشيب والعـجوز، والشـجـرة التى كتب عليها محبان اسميهما، كل هذه الأشياء تنطق حباً.

رؤيا الغائب ـ سلام إبراهيم:

من ليل المنفى الطويل، وأرصـفـة الـغـربـة البـاردة تأتى هذه الرواية ضـمن منشورات «دار المدى للثقافة والنشر» بسـوريا، لـتـعكس العـلاقـة بالسلطة وأدواتهـا القـمـعـيـة. الرواية مكـونة من ثـلاثة فـصـول (فى السـاحـة ـ فى مـتـاهة الأعـمـاق السحيقة ـ فى الخلوة الضيقة).

وبلغـة سـوداء تقف على حـدود المطاردة نتيجة التمرد، والسـعى نحو حلم بواقع أكـثـر إنسـانيـة، وتمـتـد مـسـاحـات الحـرب والانسـحـاق والحـصـار، ومواجهة الموت من خلال بناء روائى شـديد الكثـافة والقـتـامـة، يحـاول الإمـسـاك بروح المكان الأول،والحياة الأولى بكل تفاصيلها الدقيقة، إيماناً بأن فى استعادة هذه العوالم القديمة عزاء يبعث الراحة فى نفس المطارَد.

صفير الوقت ـ عبد العزيز الحاجى:

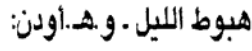
بعـد ديوانيـه «أفـراح مـخـتلسـة» و«صـبـابة مـحـتـضـرة» يأتى هذا



الديوان الثالث للشاعر التونسى **عبد العزيز الحاجى**، وقد قدم الشاعر له بمقطوعات من **دانتى**، وهو يرتكز فى هذا الديوان على قيم عديدة نذكر منها، براءة الطفولة التى تجلل نظرته للعالم من منطلق أن الأطفال لا يكبرون فى حين يهرم غيرهم وتظل أرواحهم خضراء تتحفز باستمرار نحو ما سيكون، وتشهد المدينة المعاصرة حضوراً داخل النص بما لديها من معطيات تشوه كل عنصر جمالى، وتجعل الشاعر ذاته يحس بوجوده ككائن أجوف.

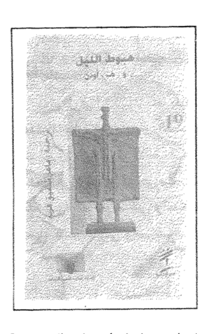
مثل ذئب أعمى: أسامة الدناصورى:

هذه النصوص تؤسس لذائقة جديدة، من خلال مفاهيم وآليات مختلفة عن الكتابة كما عرفتها أجيال الشعراء من قبل، فهنا نلحظ أن المشهدية كفيلة بصنع حالة شعرية بكل توتراتها، واللغة العادية قادرة على خلق واقع حقيقى يسير جنباً إلى جنب تجارب حياتية عاينها الشاعر أو عايشته. أسامة الدناصورى أصدر ديوانه الأول «حراشف الجهم» فى طبعة محدودة على نفقته الخاصة، وها هو يصدر ديوانه الثانى على ذلك النحو أيضاً، والشاعر لا ينتمى لأى حلم أو أن أحلامه ساذجة كأن يمتلك «طاقية الإخفاء» ليتابع - فقط - يد الزمن تعبث بحبيبته: «هكذا أحلامى/تأتى دائماً متواضعة وبسيطة/عندما أنام فى أحضانك» وعلاقاته بالعالم حروبٌ صامتة، ودهشة تناسب بساطة أحلامه: «كانت حيرتى تفوق هلعك:/لماذا بدا عنقك جميلاً إلى هذا الحد/وكأنى أرىَ جسدك للمرة الأولى».



هبوط الليل . و.هـ.أودن:

صدرت عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، هذه المختارات الشعرية وقد **ترجمها ماهر شفيق فريد، والشاعر وستان هيو أودن** إنجليزى المولد أمريكى الجنسية توفى عام ١٩٧٣، وقد مارس الكتابة الإبداعية عبر أجناس أدبية متنوعة، وهو أكبر الشعراء الإنجليز بعد، **ييتس**، و **إليوت**، وأغزرهم إنتاجاً ولهذا السبب فإنتاجه متفاوت المستوى، وقد اختلف النقاد حوله فبعضهم يرى أن موهبته لم تتجاوز مرحلة الطالب الجامعى النابه، ويذكر **ماهر شفيق فريد** فى تقديمه لترجمة الديوان أن **أودن** شاعر عقلى تثيره الأفكار أكثر مما تثيره الأحاسيس، ولكنه فى النهاية شاعر عصرنا: عصر القلق، وقد تمكن أن يكون صوتاً لأزمة الإنسان الغربى المعاصر.



الشعر

نواصل هذا العدد ما بدأناه العدد الماضى، فنقدم بعض القصائد المتميزة فى (ديوان الأصدقاء)، قدمنا فى العدد الماضى رفعت عبدالوهاب المرصفى واحمد جاد مصطفى ومحمد عبدالحميد توفيق، ونقدم اليوم حاتم عبدالهادى واحمد مصطفى سراج ومحمود حجاج ونصر الدين انور ووائل كوهية؛ على أن نقف فى العدد القادم عند الظواهر الإيجابية المشتركة بين هذه القصائد، أما الأصدقاء الذين ينتظرون منا ردودا أو تعليقات على إنتاجهم، فموعدنا معهم فى العدد القادم أيضا، حتى نتيح اليوم الفرصة للقصائد المختارة..

ديوان الأصدقاء

ارحلى

وائل محمد أحمد كوهيه
(المحلة الكبرى)

اعذرى القلب الذى
لم يجن شيئًا واعذرينى
وارحلى دون التفات
دون شك أو حنين
ارحلى من غير همس
أو تلاق للعيون
علمى الأجفان تنظر
مثلما كل الجفون
ألف لا للعشق إنى
بعت عمرى من سنين
إننى صعلوك عهدى

فى بلاط من ظنونى
فارحلى وانسى عذابى
واتركينى للشجون
لا أريد اليوم شيئًا
فارحلى لا تؤلمينى
وانثرى الزهر المنيرى
فوق قبرى والعنينى
لا تثورى - لاتظنى
أنه مس الجنون
شاعرٌ من سوء حظى
ليس ذنبى فاعذرينى

«اشتعال المدى»

حاتم عبدالهادى السيد
(العريش)

فى باب الكون ـ
أراود كل حروف اللغة الأولى..
أخذتنى يوماً،
لمرايا النار
أنت الغفار أيا ربى
فلعل هنالك يبدو النور
إن غابت كنت أقول: أتت
أو عادت كنت أقول: أتت
لا تبدأ قولك بالتحنان
فلماذا؟ أين؟ وكيف أتت؟
قل للغادين لدوحتها:
«ياليل الصب متى غده
أقيام الساعة موعدها»
موعدها الليل فهل تأتى؟
ليلاً أو فجرًا قد تأتى
مالى مأخوذا بالبهتان
اللغة / الروح/ الخمر / بخور
إنى أتباعد خلف النور..
أتواصل أو لا أتواصل
أتداخل بين البين،
وأبدو محموماً
فتغيب الشمس
يغيب الحلم
يغيب
يغيب

●

بكائية الرجل الضليل

«أراهن» على جواد الزمن بأنفاس الحقيقة»

أحمد مصطفى سراج

سقط المراهن لا الجواد
فيم النداء على الطفل؟!
ظمأ بفيك لنوح ثاكلة؟
عفن يمر على فؤادك وجهه
فتطل ـ وحدك ـ للدماء النازفات من الأمل
من أنت؟
لا أنت فرعون
فنحنى هامة الشمس الأبية
لا أنت تنسج من شفاه الريح أغنية
يا أيها الرجل الضليل

كن أنت

دع ناحل الرؤيا / فراغ الحلم

يا أيها الحلم البعيد أنا هنا

قل: من أنا؟

تيه بقلبي أم أنها الألواح فرت من جديدٍ..

من أنا؟

هذا سؤال قاتل

عارٍ سوى: وجه يعريني

ووجه يحرق الأشجار

●

الزمن الآخر

محمود حجاج - القاهرة

جاءت بنتان من الزمن الآخر

بسؤال عن رجل ثان

فى وجه الدور الزمنى السابع

راحت كل من بنتينا تسألنا

عن من لم يعرف؟.. قلنا لا يعرف

إلا لو قلبوا أرجاء الأرض على الوجه الآخر

بحثا عن وجه لم يعرف!

كان الرجل الثانى منبثا بين دروب معهودة..

فى بلد النيل المحسودة..

يغفو لسنين معدودة..

ودعاء الناس لكى يصحو لا يصل إليه..

يستيقظ حين يلوذ الناس إلى الصمت

ويقول كلاما لا يفهم.. يسأل

هل جاءت وردة؟

هل حط غراب فى بين ما؟

هل ديك صاح بيوم قبل الذبح؟

ويتمتم بحروف أو بعض الكلمات ويمضى

ها قد وصل اليوم إلى الدور الزمنى السابع!

وفتاتانا فى الأول خلفه

ومحال جدا أن تتداخل

أدوار الوجه الزمنى الأول والسابع

إلا لو هدم البيت

أو أعلن أن هناك سباقا بين الأزمان

كى يلحق فى يوم زمن جوعان زمنا ملآن

أو رنت دقات الساعة فى وقت الصفر

دقات عشر

إعلانا عن يوم الحشر

حداد

نصر الدين أنور..
(فرشوط)

حتى تعلو اليم شئونى
ابكى ابكى
أذرف كل حصيلة عمرى
مرحًا مات كطيفٍ فاتَ
تُؤرثُ نارى
انعى حدى.. ابكى ابكى
زمنًا خبًا

سرق العمر غبارًا.. طيفًا
خلسة يومٍ.. ساعة نومٍ
قطف ثمار الفتية منى
أودعنى.. زلزلة الدربِ
ارسلنى.. للموتِ نبيًا
فبعثتُ
بضريح النار.

●

القصة :

نشعر بحرج شديد أمام سيل خطابات أصدقائنا التى تحمل عتابًا أو تعبر عن غضب حين يتخيل أصحابها أننا نهمل رسائلهم وسبب الحرج هو أننا لا نملك - بالصفحات المحدودة المخصصة لنا - أن نرضيهم أو حتى نرضى بعضهم.

ولكن هناك بعض الملاحظات المهمة التى نكررها بين الحين والحين.. ولا نظن أن الكثيرين من الأصدقاء يهتمون بها.. ولذلك سنذكر بعضها مرة أخرى:

من المهم - وقد يكون هذا مطلبًا سخيفًا - أن تكون القصة قصيرة؛ لأننا لا نستطيع أن ننشر قصة فى أربع أو خمس صفحات.. خاصة إذا كان الكاتب مبتدئًا واحتمال الأخطاء الفنية يزيد مع طول القصة بالطبع.

كذلك لابد أن نصارح أصدقاءنا أننا لم نعد نستطيع إتمام قراءة قصة تمتلىء بالأخطاء.. لأن الكمَّ الذى يصلنا كثير جدًا.. والأخطاء المتعددة دليل أكيد على أن الكاتب لايزال متعثرًا.. فمن الظلم للكتاب الذين يحرصون على سلامة لغتهم أن نساويهم بهؤلاء المتعثرين ونضيع الوقت معهم.

من المهم أيضًا إدراك أن القصة ليست موعظة مباشرة.. وكم قلنا هذا من قبل، ولكننا نشير هنا بوجه خاص إلى قصة الصديق: **خميس**

محروس عبد الرحيم من الإسكندرية، وهى بعنوان «الطبق» والصديق يرى أن الطبق الذى يستقبل المحطات الفضائية أفسد الدنيا كلها ولا يجد إلا حادثة بشعة ينهى بها قصته، فقد قتل الأب ابنته وابن شقيقة زوجته.. وكل هذا بسبب الطبق لعنه الله.

ولابد أن نشير كذلك إلى رسالة الصديق **عصام الدين أحمد الزهيرى** من الفيوم؛ فهو يربط بين رسائله وقصصه التى يبعثها إلينا وبين البطالة ومشكلات الشباب وغيرها من المتاعب العامة.. ونطمئنه أن قصصه التى أرسلها أخيرًا - ولم يصلنا شىء منه من قبل - ستقرأ، وإذا كانت صالحة ستنشر فى أعداد قادمة إن شاء الله.

أما الصديق إيهاب رضوان الذى ينشر فى هذا الباب بشكل مستمر فيطلب أن تنشر قصته التى أرسلها أخيرًا داخل العدد.. ونحن بالطبع نتمنى ذلك، ونرى أن باب الأصدقاء يُعدُّ كتابه - إن لم يكن جميعهم فأغلبهم - للنشر داخل المجلة بالطبع. وحين تكون قصص الصديق **إيهاب** مناسبة فسننشر قصصه بلا تردد.

أما الصديقة التى كتبت تقول «إذا قرأتم قصتى فسلام عليكم وإذا لم تقرأوها فلا سلام عليكم..» فنحن بالطبع لا نوافقها على هذا العبث بالكلمات.

●

«ذيل الكلب»

ماهر منير كامل ـ المنصورة

نحيف.. قصير.. لفحته الشمس فدكن لونه.. مختالاً يتمخطر.. يصرف ببذخ.. حذروا بعضهم منه - من يصادقه يخسر دائمًا.. من يفتح له بابًا يسرقه أو.. (ذيل الكلب) لم يكن لقبه ومع ذلك لم يجر أحد على مناداته به ليجتنبوه.. يطلقونه بين أنفسهم، (ذيل الكلب) رواياته لا تعدّ. فى إحدى ليالى الشتاء هاج دمه فيه فدفعه ليتسكع فى شوارع القرية - غير عابىء - بوحل الأرض أو برودة الجو.. ينفخ فى الهواء فيصفر - يدندن فيغنى.. أخذه شيطانه إلى بيت الأرملة.. نقر بأصابعه على شباكها - لم تفتح.. خبط بكفه. حينما رأته سحبته من طوق جلبابه وأدخلته دارها وضربته بعصى الغسيل والحذاء. استيقظ أهل الشارع واستفسروا عن سبب الضجيج. هى أقسمت بأنها أمسكته وهو يحاول سرقتها وأكدت كلامها فى محضر الشرطة، أما هو وبعد أن مسح عن وجهه بقايا أزمانه أقسم بأنه ذهب إليها متطوعًا لينام معها ويؤنس وحدتها فهى امرأة خالية الحضن. ضرب وحجز وحبس وخرج كما دخل، بعد خروجه لم يكف عن اعتراضهن، مسك صدورهن، قرصهن من أفخاذهن، ضربهن على مؤخراتهن، أحيانًا يرفع أثوابهن محاولاً تعريتهن أو يهم بتقبيلهن وإن كانت إحداهن تلبس عقدًا أو سلسلة يخطفها ويساومها ثم يلقيها إليها شاتمًا جارحًا أذنيها ومن معها بألفاظٍ لا تنضب من معونه القذر.

اشـتكوا لأبيه.. علقه أبوه من رجليه وكوى جسـده، صـارخًا واعدًا بأنه سيضـربه ضـربة مـوت ليرتـاح منه ويريحه من نفسه و.. ولم تمر أيام ويطرق على بابه رجالٌ مسلحون أمسكوا «بالذيل» صوبوا على رأسه وقلبه إما أن تتزوجهـا أو... استـفسـر أبوه فـعرف بأنه اغتصب الطفلة فى عز الظهر وفى الطريق الوحيد للبلدة - تزوجها وطلقها ولم يكف عن معاكستهن.. اشتكوا.. علقه أبوه من رجليه - كوى جسده صارخًا واعدًا بأنه سيضربه ضربة مـوت ليـرتـاح و... وتكرر الطرق على باب أبيـه، وتكرر تعليقه وكوى جسده والتهديد بـ...، واختفى ذيل الكلب عن القرية ولم يظهر.. خـاف أبوه حسبه هـجر القرية إلا أن خبر الشاب الذى وجدوه غريقًا تحت كوبرى البلدة جعله يسـابق أنفـاسـه ويكتم هـواجسـه لكن عندمـا وقف مع الواقفين أحس بقلبه ينفجر وأن رأسه يتلاشى - سقط إلى الجسر متدحرجًا. لون قميص الجثة جعله يترنح - تأكد بأنه - تجمد المشهد لحظات - خرجت الجثة منتفخة - مـلامح وجـهها واضـحة أما نصـفها السـفلى فقد كان عاريًا.. وبين الفخذين كانت هناك حفرة عميقة. تضاربت الأقوال بعد دفنه عنها. منهم من قال بأن أحد المتضررين قام بخصيه وإزالة عضوه، ومنهم من قال بأنه قضاء الله فبعد غرقه نهشته سمكه متوحشة من بين فخذيه إلا أن الذهول أصاب أبوه فأخذ يبحث عنه لينهره ويؤدبه ويعلقه ويكوى جسده مـهددًا بضربه ضربة الموت التى ستريح العالم منه.

●

نحتٌ حزينٌ بينَ تماثيلَ كوميديّة

وليد سميح العوضى - كفر الشيخ

كنت أواظب دومًا على الحضور لماذا؟.. لأنها كـانت دومًا تأتى.

الأمر ياصديقى أن بعض الزملاء قد طرأت لهم فكرة: رابطة لأدباء الكليـة، أو للمـهـتـمـين بـالأدب، أو - وهذا أضـعف الإيمـان - لمن لديهم ثقـافـة أو بعض ثقـافة. قـال فؤاد: «لا شىء يعدل اجتماعنا كل بضعة أيام، نطرح كل مـا نريد على بعضنا ونتحـاور عن همومنا المشـتركة والعـامـة، ومن لديه أى إنتـاج (وهنا فـرك يديه) فـأهلاً به ولنناقشه وننقده.

بالطبع هو يقـصـد أى إنتـاج أدبى: قـصـة، مـقـال، شعر..

ويقـصد بالنقد تلك الطريقة التى يتفنن فـيهـا والتى يمكنها أن تجعل من أجمل الأشعار أقبح ما كتب على الإطلاق... أنت تفهمنى.

وقـال عـادل: «إخـوانى، نحن الآن راشـدون عـقـلاء، لدينا فكر وثقافة وآراء جديدة مستقلة، فدعونا نقل ما نريد وليعلم الكل إننا هنا...، إخوانى...».

لن أسرد ما قاله عادل لأنه كما لاحظت من ذلك النوع الخطابى الطنان أو كما يقولون «بيَّاع كلام»، المهم..

قامت هى لتتكلم فاحتدم النقاش. هكذا كانت دومًا حتى اسميناها بعد ذلك: القنبلة. كانت حينما تود طرح ما لديها - وغالبًا ما كان معارضًا - كنا نقول مبتسمين: «افسحوا للقنبلة» أو أقول أنا: «قامت سعاد»

آه..

يا لهذا الرنين.

قامت سعاد - بانت سعاد. اسم شاعرى على مسمى.

هى شاعرة، أو بالأحرى فنانة، فهى لا تكتب مجرد قصائد سلسة جميلة - كروحها - يستمتع بها؛ بل هى ترسم القصيدة، تنحِتُها، تشكّلها، تُخلّقها، حتى تخرج فى النهاية بشىء يبقى لنا، أو يبقى لى...

كثيرًا ما أخبرتنى - بعد أن توطدت بيننا الصلة، الأدبية بالطبع - أنها بعد كتابة أى قصيدة تأخذ حبة (اسبرين) وتنام ولا تفعل أى شىء غير النوم لمدة يومين (إلا إذا كان هناك اجتماع للرابطة فلم تكن لتتخلف).

وكانت تقول إنها تشعر بتعب شديد بعد الكتابة حتى إنها قد تفقد وعيها لبرهة. لم تكن تسمى ما تكتب: قصيدة، مقطوعة، بل كانت تقول: «هو شىء حى. أشعر أنه منى أو هو أنا. هل تفهمنى؟ إننى لا أستطيع أن أقول كتبت قصيدة أو كتبت شعرًا، إننى أكتبنى، أكوننى..» هى شاعرة، حتى وإن لم تكتب الشعر.

نظرة إليها كانت تكفى لأعلم ذلك، نظرة أخرى كانت تكفى للوصول إلى الحقيقة، ونظرة ثالثة كانت تودى بى إلى الولّه..

اسعدنى أن قالت لى يومًا: «أنت الوحيد الذى يفهمنى جيدًا، يا إلهى، إنك تعيد صياغتى من جديد حينما تناقشنى فى شىء كتبته.. لماذا تنظر إلى هكذا؟!»

كان هذا بعد أن قرأت عليها إحدى قصائدها وناقشتها فيها.

ألقيتها بصوتى الذى طالما أعجبها، فصفقت لى وقالت إنها كتبتها هكذا مرتين كنت أعلم أنها لا تشعر بى كحبيب وإن كانت تقدرنى كزميل وصديق فى الرابطة وكنت أعلم أنها ربما لن تحس بشىء وأنا أقرأ القصيدة لكن لم أتوان عن القراءة بكل مشاعرى..

أرى الدهشة على وجهك وكأنك تسأل بعد ذلك: لماذا هى؟.

وأقول لك:

لأن كل من عرفتهن لم تكن فيهن من هى مثلها،

ولأن كل من عرفتهن كن جميلات فقط اكتفين بجمالهن وأهملن بعد ذلك كل شىء، ولأنهن كلهن لم يحببن بيتهوفن..

أتضحك؟ لا تضحك ياصديقى فبيتهوفن يملأنى بذكراها، وإن لم تكن فى عجلة من أمرك فسأقص عليك حكاية بيتهوفن..... استمع إذن فى بداية العهد الجامعى الميمون كنت قد بدأت أهتم بالموسيقى الكلاسيكية العالمية هو اهتمام استولى علىّ وقتها فلم أقاومه - كعادتى كلما واتتنى فكرة جديدة - وهكذا سمعت بيتهوفن.

لم أصدق وجود مثل هذا العبقرى العظيم، ولم أصدق أن هذه موسيقى صادرة من بشرىّ المهم، لن أطيل فى هذه النقطة. سجلت بعض موسيقاه وقمت بتجربة طريفة كان بطلها شريط كاسيت.

كنت أتعرف بزميلة (يلفتنى فى روحها شىء أظنه عميقًا متفردًا) وأذهب إليها متوددًا، وسرعان ما نتبادل الاهتمامات ثم أعطيها الشريط.

لن أحدثك عن اهتماماتها بالطبع لكن أعلم انها كانت تاتى فى اليوم التالى وما إن نتقابل حتى تعطينى الشريط كأنها تقذفه، وتاخذ أشياءها وتمشى كالراكضة هارية، واضحك أنا.

كررت الأمر مع أخريات كثيرات فكانت ذات النتيجة ولم يختلف الأمر إلى أن ظهرت هى.. سعاد.

لم افكر فى أن جرب معها بل إنى كنت قد بدأت أنسى الأمر، بالإضافة إلى أننى لم أكن لأسخر منها لأنها كانت لدى أثمن وأعلى،

حتى فوجئت بها (فى إطار التبادل الثقافى الذى كنا نقوم به فى الرابطة) تعطينى شريط كاسيت وتقول:

«اسمعه، سيعجبك كما اظن»

واسمع الشريط مندهشًا، واجد عليه سيمفونيتين لبيتهوفن..!

هل ستصدقنى إذا قلت لك إنه نفس ما كان مسجلاً على شريطى.

كانت الدهشة بداخلى كبيرة.. ولتسمع البقية،

لما تقابلنا فى اليوم التالى لم نتكلم فى البداية. نظرت إليها نظرة لم أكن أنا نفسى أدرك عما تعبر، وأخذت تضحك.

فجأةً أراها امامى ضاحكة، وشيئًا فشيئًا تتبين لى اللعبة وأدرك الفخ فأتمتم فى سرى «آه من حواء»، و «إن كيدهن عظيم».

ثم أضحك معها وأنسى فى ضحكاتها كل شىء..

والأمر ياصاحبى إن لم تكن قد فهمت: هو أنها علمت من مصدر (لم تصرح لى به) بهوايتى الاستكشافية بواسطة الشريط البيتهوفنى الخاص بى. ولما بحثتْ الأمر وعلمتْ ما يحويه الشريط، لم تأل جهدًا فى أن تجد السيمفونيتين وتسجلهما معًا ثم - فى إطار التبادل كما اخبرتك - تعطيه لى، وبراءة الأطفال فى عينيها وبالضحكات تقهقه فى أعماقها.

لم اغضب بالطبع ولم أعقد الأمور، وكيف لى أن افعل وقد أهدتنى بعض ضحكاتها.

وهكذا وجدتها.. دون اختبار طريف أضحك منه بل بعد أن ضحكت هى

«هيييه» كانت أيام

عم كنت أحدثك فى البداية؟

آه.. كنت أواظب دومًا على الحضور

لماذا..؟

لأنها كانت دومًا تأتى.

لكنها لم تعد تأتى.

أين القنبلة فى الجلسة، أين الشعلة المضيئة التى كانت دائمًا مضيئة؟

إن الخوف إنما يكون دومًا من انفجار القنبلة

ومن خبو الشعلة..

«الانتظار لن يفيد. لابد أن نذهب إليها لنرى لم هذا الغياب المستمر، ولعل القصيدة لا تكون طويلة هذه المرة..»

أذكر أنى قلت لهم شيئًا كهذا قبل الذهاب فلم يفهموا مقصدى.

هل كانت مريضة..؟

هل كانت فوق فراشها والشحوب هالة ضوء حولها خافتة؟

هل حار الأطباء فى سر مرضها الحزين الغريب؟

أى روح صافية لن تتكرر، أى حزن ختم هذه الحياة التى كانت تدعى سعاد؟

لا تسأل عن المزيد فالحكاية انتهت.

كل ما بقى هو أنها كانت قد أهدت قصيدتها التى وجدت بعد ذلك على مكتبها إلى وأننى حين شرعت فى قراءتها أحسست أن القصيدة لابد ستكون طويلة طويلة إلى الأبد.

●

البئر

صفر سيف الدين توفيق - الأسكندرية

كانوا جيراننا فى شرق الحى، توارثنا عن - أجدادنا حُبهم ومودتَهم. قيل أن جدَهم الأكبر كان ذا سطوة لأجل بئر قديمة حازَها فى زمن بعيد بفضل قوته الحكيمة وورعه العميق. ففاضت البئر على حَيّنا - المتاخم للصحراء فى هذا الزمن - بالخير والطمأنينة، مما أكسبَه مزيداً من الحظوة والتقدير. كما نُسِجَت حول عذوبة ماء بئره الأساطير.

ولأن حيّنا يجاور حيًا تقطُنه الصفوةُ من جهة الغرب، فقد شاء الرحمن أن تلتفت إليه عينُ الحكومة الساهرة، فأُدرِج لعراقتِه فى خطتها، لينسرب الماءُ النقى إلى بيوته البسيطة خلال الأنابيب فى سلاسة، جعلت أجدادَنا يؤثرونه، سعيًا للنظافة، واستجابةً لقانون التطور. ولم يؤدْ ذلك إلى خلاف أو قطيعة فيما بينهم وبين جارهم المعَمّر الحكيم، خاصة وأن بعض الأسر فى حيّنا الطيب، ظلّت على تعلقها بماء البئر، إما لضآلة المقابل، أو وفاءً لعشرة الرجل الجميلة، أو تعلقًا بطعم مائها العذب. مثلما اكتفى الرجل بقوله: -

- تأتى الحياة بالخير. كما تأتى بالشر..

وأذكرُ أن جَدى قد حدثنى عن وفاة الرجل - التى حضرها - بكثيرٍ من الرهبة والحنان.

وحكى لى كيف شيَّعه أهل الحى جميعًا بما يستحقه من إجلال وتوقير. وإزاء إصرارِ أبنائه، دُفن الرجلُ فى مقبره متواضعة على مقربة من البئر التى عاش عمره يخدمها ويُعنى بمكانتها. ونظراً لقلة خبرة أبنائه، مع انصراف معظمهم إلى اللهو والشراب والنساء فقد فشلوا فى المحافظة على مكانة البئر لدَى زبائنهم القليلين، فتلوثت جوانبها، وعطُن ماؤُها، وصارت مأوىً للحشرات والثعابين. شُحَّ رزقُ الأبناء، وانفرط شملهُم فى الأحياء المجاورة، ما بين بائع سريح، وخادم وضيع أو لص حقير. فانتهى الأمر إلى انهيار فوهة البئر تماماً، واندثر على

عـهد أبى ـ كمـا أخـبرنى بنفسـه ـ هذا النبع الذكى الذى ألهمهم الحكمةَ والألفةَ.

وشببنا ـ نحن أبناء الجيل التالى ـ وبعضُنا يسخر من سيرة البئر وقصة صاحبه، وبعضُنا الآخر يَعُدُّه من أبطال الحى المرمـوقين. لكننا اجـتـمـعنا ـ رغم الخـلاف ـ حـول الحدب على مَنْ تبـقـوا من أحـفـاد الرجل، رغم مظهرهم المتواضع وأسمالهم غريبة الهيئة. بل إننا ـ فى صبانا ـ كثيرًا مـا سَمرنا فى ليالى الصيف الخانقة حول موقع البئر القديمة، نلتمس مع النسمة الطرية، ذكريات سحرية يحكيهـا عنه أحفـاده، لنرشـفـهـا مع أكواب الشـاى التى يقدمونها لنا لقاء ثمن بخس.

وكما يكر الليل فى أعقاب النهار، دهمت حيّنا أزماتٌ متلاحقة، عَقَدّتها كثرتُنا المفزعة وإهمالُ حكومتنا الجديدة اللاهية. فضاقت سبل الرزق فى الأسواق ، وتفشىّ الغش والخـوف والمرض، وتدهورت القلوب تحت وطأة اليـأس. وكلمـا ضجّ بعضُنا بالشكوى وقلة الحيلة، حوّم البـعضُ الآخر حول موقع البئر البائدة، يُكابدُ العجزَ، ويناجى .

صـاحبَ البئر فى صمت الليل الساجى، عساه يجود بحل.

إلى أن همس الظلامُ بلغته المبهمةَ السرية:

ـ ما بيْن قبرى وبئرى.. ما بين قبرى وبئرى..

تلقفت القلوبُ المبهورة الإشارة فيما يشبه الإلهام، فـتدفـقت إلى الصـحـراء أحـلامُ العثور على كنزٍ ادخره الراحلُ المبروك لأبناء الحى التـعـسـاء. تزاحـمت الأقدام واشـتـبكت النظرات وتلاحق السـبـاب وعـلاَ الغـبـار والضـجـيج. فتجـمع أحـفاد الرجل الصـالح المشتـتون، ونشب بينهم وبين أهل الحى نزاعٌ حاد،

فـهـؤلاء يقـولون: هـو جـدنا، البـئـر بئـرنا، وقـبـره مُستَقَرُنا..

وأولئك يقولون: بل باحَ بسره لمن يستحقون بركته..

وما بين وارثى الرجل وحاملى بركته، تلاشت أصواتُ العـقـلاء. فـدارت مـعـركـة داميـة، لم يفـضـهـا إلا رجـال الحكومـة الأشـداء. واقـتـيـد مَنْ ضَـرَبَ ومَنْ ضـرُبَ إلى الأقسـام والسـجـون، بتـهمٍ تراوحت بين القـتل وإحداث العاهات، ونُكِلَّ بالباقين بتهمة إخفاء الأسرار.

وبعـد سـاعـات، طُوقت أرض المعـركـة بالسـيـارات والرجـال المدجـجـين بالسـلاح. عُـزِلَت البـئـر عن القـبـر بسواتر عالية، وتدفقت معدات لم يرّها سوى المتعلمين منّا إلى مـا وراء السـواتر، تقطعُ صـمتَ الصـحـراء بهـديرها الرتيب. وجـاء رجـالُ الحكومـة وذهبـوا، وجـاء غـيـرهم وذهبوا، إلى أن استـقام بعد شـهرين مـبنىً عـجـيبٌ فوق موقع البئر.

بينمـا سُـمِحَ لأحـفـاد الرجل بتـحـديد المقـبـرة. ولأن الحكومـة قد صرفت لأجل ذلك بسخاءٍ مدهش، فقد تألقت قبةُ المقام الذهبية وسط بحر الرمال، تعكس مدى تقدير رجالها لمنزلة صاحب البئر الرفيعة.

ولأن أهل حيّنا يدُمنون التكرار، فقد أخذوا يتجمعون مع كل حَوْلٍ إلى جوار المقام، يُنشدون الأذكار، ويُروجون الأحـلام، ويُزَوِرُون الذكريات بين عـاشـقى سـيـرة الرجل الذكـيـة. لكن الأمـر لم يعدمْ أن تدور تسـاؤلات مكتـومـة، وأخرى علنية، على ألسنة أهل الحى، مَدَارُها مصير الكنز المجهول.

والحق أنه كلمـا أعيتنى مشـقةُ الحياة، وقلةُ حيلتى، توجـهـتُ لصـخـرةٍ مـعـزولة بجـوف الصـحـراء، لأجـدنى مـحـدقًـا، غـائبًـا، فى قـبـة المقـام الجليل وهى تتـوهج فى بنفسج الغسق، لكننى شُغفتُ ـ دون إرادة ـ بالمبنى الجاثم عن قربٍ منه وسط الرمال، ويَصدُرُ عنه ضجيجٌ منتظم.



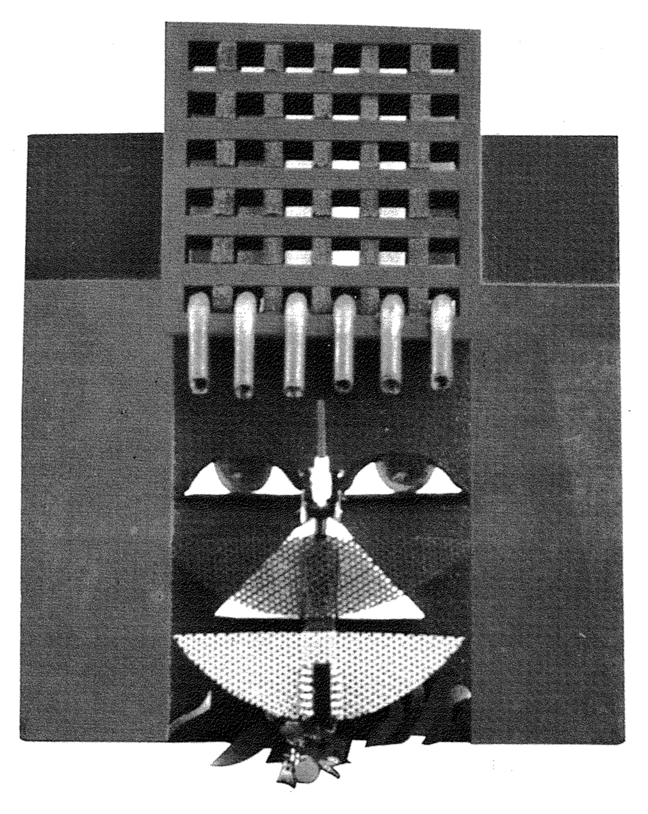




أمومة مصرية

مشاعر الأمومة لم تتغير على مدى الزمن فى مصر.. منذ هذا العمل الذى أبدعه الفنان المصرى القديم للملكة «نفرتيتى» وأبنتها الكبرى الذى يرجع تاريخه إلى أكثر من خمسة آلاف عام.

نقدم هذا العمل القديم مع عملين آخرين من المدرسة الحديثة.. وهكذا تتواصل المشاعر السامية عبر الأيام.



احدى لوحات ثلاثية توشكى ١٩٩٧م
من إبداع الفنان أحمد نوار فى معرضه المقام حالياً بمجمع الفنون بالزمالك



العددان الرابع والخامس • أبريل ومايو ١٩٩٧

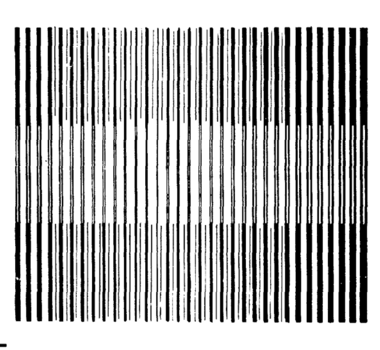
دمشق : سعد الله ونوس ينتصر فى النهاية

القاهرة : محمود سعيد: شمس تولد من جديد

كان : تاج العيد الذهبى ليوسف شاهين

نيويورك : رحيـل آلين جينسبرج

ترجمات جديدة لأهم قصائد الشاعر الأمريكى المتمرد

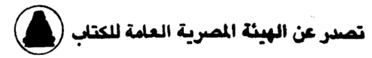


إبداع

مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار .
الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٢٠ درهما
اليمن ١٧٥ ريالا ـ البحرين ١,٢٠٠ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا
أبو ظبى ١٢ درهما ـ دبى ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢٦,٤٠ جنيهاً شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :
مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .



هذا العدد

السنة الخامسة عشرة ● إبريل-مايو ١٩٩٧م ● المحرم ١٤١٨هـ

بورتريهات الغلاف للفنان جميل شفيق

أحمد عبدالمعطى حجازى

أسماء لها تاريخ





تحتفل «ابداع» فى هذا العدد بأربعة أسماء كبرى. تشارك فى إحياء الذكرى المئوية الأولى لميلاد **محمود سعيد** مؤسس المدرسة المصرية الحديثة فى التصوير، وفى تشييع الكاتب السورى **سعدالله ونوس** احد أعمدة الواجهة فى المسرح العربى المعاصر، وفى تتويج **يوسف شاهين**، وهو أعظم السينمائيين العرب الأحياء خبرة، واكثرهم حداثة، وأصدقهم دفاعا عن العقل والحرية. وأخيرا نودع الشاعر الأمريكى النجم **الين جينسبرج**، الذى رحل فى الشهر الماضى.

وأنتم ستقرأون فى هذا العدد ماكتبه عن هؤلاء **الهادى خليل**، و**مصطفى درويش**، و**مصطفى الرزاز**، و**احمد مرسى**، و**هناء عبدالفتاح**، وهم من كبار المختصين فى الشعر، والمسرح، والسينما، والتصوير. اما أنا فسوف أقدم هنا بعض الذكريات.



كنت فى التاسعة والعشرين من عمرى حين توفى **محمود سعيد** سنة ١٩٦٤، ولهذا لم أعرفه شخصيا. وربما صادفته مرة أومرات فى مناسبة من المناسبات التى حضرها بحكم مكانته فى الفن والمجتمع، وكان من حظى أن أشهد المناسبة دون أن أتعرف على الحاضرين بأسمائهم، إذ يخيل إلى اليوم وأنا أطالع وجه **محمود سعيد** فى الصور أنى صادفته من قبل.

غير انى كنت أعرف اسم **محمود سعيد**، وكنت أتابع أعماله منذ أوائل الخمسينيات على الأقل، ففى ذلك الوقت أخذت المجلات المصرية تنشر صوره، ولعل ذلك كان مرتبطا بمعرضه الشامل الذى أقيم فى سراى الجزيرة سنة ١٩٥١، وكنت لا أزال أتابع دراستى المتوسطة قريبا من مسقط رأسى، فلم يكن متاحا

لى أن أتابع الحركة الفنية الامن خلال الصحف والمجلات. وهكذا رأيت لأول مرة لوحته الفاتنة «المدينة» التى قدر لها أن تصبح أشهر لوحاته.

كان المصورون الآخرون يبحثون عن موضوعات تذكر بالموضوعات التى يرسمها مشاهير الأوربيين، مشاهد الطبيعة والريف، ووجوه أبناء الطبقة الراقية. أما **محمود سعيد** فقد هجم على المدينة، المدينة بالمعنى الذى كان مقصودا من هذا التعبير فى العصور الوسطى، وهو المركز أو القصبة، حيث تنهض القلعة والجامع، والأحياء التقليدية بعمارتها وحواريها وشوارعها، وألوانها وروائحها، ونماذجها البشرية من الرجال والنساء، وحيواناتها الأليفة أيضا من الكلاب والقطط والحمير.

ليست الأحياء الأوربية فى القاهرة أو الأسكندرية هى التى رسمها **محمود سعيد**، بل الأحياء المصرية: الأحياء البلدية بالذات التى لم تفرض عليه موضوعها فحسب، بل ألهمته طرقه الخاصة فى الرسم والتلوين والتشكيل، وهذا هو الأهم **فمحمود سعيد** لم يؤسس المدرسة المصرية فى التصوير بموضوعاته، وإلا فالموضوعات - مثلها مثل المعانى عند الجاحظ فى كتابه «الحيوان» مطروحة فى الطريق - يستطيع أن يرسمها كل فنان، وانما وصل **محمود سعيد** إلى ذلك الجوهر الذى نسميه الروح المصرية بما اكتشف من أدوات وطوع لخياله من قواعد لم يستعملها كما استعملها هو فنان آخر!



فى أواسط الستينيات تغير النظام الحاكم فى سوريا فأبعد الزعماء المدنيون لحزب البعث عن السلطة، التى استولى عليها الزعماء العسكريون، وهكذا فتح الباب لتخفيف حدة التوتر مع **عبدالناصر** والتمهيد لمرحلة جديدة فى العلاقات المصرية السورية، إن لم تؤد إلى استعادة الوحدة التى تخلى عنها الزعماء المدنيون، فحسبها أن تساعد على تنسيق المواقف المصرية السورية إزاء الأطراف والقضايا العربية والدولية.

ويبدو أن **عبدالناصر** كان راغبًا أيضا فى ذلك، فقد سمح لوفد من الصحفيين والكتاب المصريين بتلبية الدعوة التى وجهت إليهم من سوريا لزيارتها فى مارس ١٩٦٦، وكنت عضوا فى هذا الوفد. وخلال هذه الزيارة التقيت لأول مرة **بسعد الله ونوس**.

كانت لى علاقات بالشعراء والكتاب والمفكرين السوريين من الأجيال التى ظهرت فى الأربعينيات والخمسينيات - من امثال **سليمان العيسى، ونزار قبانى، وسامى الدروبى، وصدقى اسماعيل، وجمال الأتاسى، وعلى الجندى** وسواهم، فقد أقمت فى دمشق خلال سنوات الوحدة عدة أشهر اشتغلت أثناءها بالكتابة لاحدى الصحف السورية. ويبدو أن هذه الإقامة، فضلا عن قصائدى، مدت شهرتى إلى الجيل الجديد من الأدباء السوريين الذين ظهروافى الستينيات مثل **ممدوح عدوان، وعلى كنعان، وحيدر حيدر، وهانى الراهب، وسعدالله ونوس، ومحمد عمران** الذى لم ألقه فى دمشق خلال هذه الزيارة وإنما لقيته فى طرطوس فى زيارة تالية.

بعد هزيمة ١٩٦٧ تراجعت الحماسة فى الإنتاج الثقافى، وسمح بشىء من النقد، وكان من نتيجة ذلك قيام «مسرح الشوك» الذى شاهدت عروضه الأولى فى دمشق. وفى اعتقادى أن مسرح سعدالله ونوس، أقصد نصوصه بالطبع، هى ثمرة تأثره بالمسرح المصرى أثناء دراسته فى جامعة القاهرة فى الستينيات الأولى من ناحية، وانفعاله بتجربة «مسرح الشوك» من ناحية أخرى.

سعدالله ونوس فى المسرح هو شبيه أمل دنقل فى الشعر. شعر أمل دنقل أيضا امتداد لشعر الخمسينيات والستينيات من ناحية، وانفعال مر بالهزيمة من ناحية أخرى. والغريب أن الشاعر المصرى والمسرحى السورى ولدا معا فى عام واحد هو عام ١٩٤١، وماتا بالسرطان بعد نضال عظيم استطاعا فيه أن يوقعا الهزيمة بالمرض سنوات بعد سنوات. وكانت نهايتهما معا فى الربيع، فى شهر مايو، أمل دنقل فى مايو ١٩٨٣، وسعدالله ونوس فى مايو ١٩٩٧ إنها نهاية صراعهما مع السرطان، فهى انتصارهما الأخير!



يوسف شاهين من الجيل الذى انتمى إليه مثله مثل عمر الشريف، وصلاح جاهين، وصلاح عبدالصبور، وبهاء طاهر، ومحمد عفيفى مطر، ورجاء النقاش، وغالى شكرى.

وربما شغلتنا هموم مشتركة، فى الحياة وفى الفن معا، ففيلم يوسف شاهين الذى كشف فيه عن مواهبه المتفجرة كممثل ومخرج - وأنا أعد يوسف شاهين ممثلا سينمائيا من طراز رفيع - كما كشف فيه عن قدراته الحرفية، وعن انتمائه للموجات السينمائية الجديدة فى إيطاليا وفرنسا، هذا الفيلم «باب الحديد» ظهر سنة ١٩٥٨، وهى السنة التى دفعت فيها مجموعتى الأولى «مدينة بلا قلب» للصدور. والفيلم يقدم عالما شبيها بما قدمته فى قصائدى الأولى. عالم المدينة، بآلاتها، وشمسها، وغبارها، ووحشيتها، وغرائزها المكبوته، ومتعها المشتراة. وهو يصوغ رؤيته للمدينة بلغة سينمائية جديدة، لغة تعتمد على الصورة لا الكلام. لقطات مركزة صريحة بعيدة عن الاستطراد والزخرفة السطحية، من كاميرا ذكية تلعب الدور الذى تلعبه عين المشاهد، فهى ترى وتفكر، وتتحرك بايقاع يتفق مع إيقاع المشاهد فى انفعاله وردود فعله. وقناوى العاجز المعقد جنسيا بطل الفيلم هو ذاته الصبى الذى سحقه الترام فى إحدى قصائد مجموعتى الأولى.



وأنا أجد أيضا علاقة وثيقة تربط بين شعرى وبين سينما يوسف شاهين. أفلامه «الأرض» و«الناصر صلاح الدين»، وأفلامه الاسكندرانية .

عندما حصلت على جائزة الشعر الإفريقى بالصيف الماضى تلقيت من يوسف شاهين برقية يقول فيها «فوزك بالجائزة فوز حقيقى لنا ولكل القيم السامية التى دافعت عنها».

ولست أنا وحدى الذى يرد له هذه التحية بالمثل، بل الملايين ممن أسعدهم فنه وأعزهم تاجه.

جائزة مهرجان «كان» ليوسف شاهين، بعد جائزة «نوبل» لنجيب محفوظ، و«الأسد الذهبى» للجناح المصرى فى بينالى فينيسيا للفنون التشكيلية شهادات على حاضر ونبوءات بمستقبل.



وها نحن فى النهاية نودع الين جينسبرج، وهو متمرد من أشهر متمردى هذا العصر، أو بحسب التعبير العربى صعلوك من انبغ صعاليكه، وهو الوحيد بين مشاهير جيله الذى راهن عن الشعر فكسب الرهان.

كانت نهاية الحرب الثانية إيذانا بانتهاء عصر الشعر، فقد انتهت الأحلام ولم يعد ثمة غناء، بل لم تبق بعد لغة، صارت اللغة ترفا، او اصبحت واحدة من الحرف اليدوية التى تراجعت أمام الانتاج الآلى الضخم السريع.

كل زملائه ذهبوا إلى الرواية، او المسرح، او السينما، واكثرهم ذهب إلى المال، اما هو فقد ذهب إلى الشعر والغريب أنه نجح.

أعاد الشعر إلى الانسان، وربط بين القصيدة والموقف، وبهذا أعاد الضمير الأخلاقى إلى الثقافة الأمريكية التى لوثتها الحرب الباردة بأساليبها المنحطة ومؤامراتها الخسيسة.

وكانت الحرب الفيتنامية بأهوالها هى ميدانه الذى استعاد فيه للشعر جماهير الشباب الذين أصبحوا يرددون اسمه ويهتفون له، كما كان أجدادهم يفعل مع والت ويتمان.

ولقد قدر لى أن القى اشعارى إلى جانب الين جينسبرج وسواه من كبار شعراء العالم مثل الروسى اندرية فوزنسيتسكى، والبرازيلى تياجو دوميللو، والكندية ميشيل لالوند، وذلك حين دعتنا منظمة اليونسكو لنرفع نحن شعراء العالم أصواتنا ضد الحرب، ولهذا اطلقت على تلك الأمسية الشعرية الدولية «حرب على الحرب».

ولقد قدمت فى تلك الأمسية قصيدتى «تروبادور» وهى قصيدة أتمرد فيها على الواقع وأمجد فيها التحول والعبور، اما الين جينسبرج فقد قدم قصيدة عنوانها «نشيد إشعاعى» مزج فيها مزجا بديعا بين لغة الأسطورة ولغة العلم.





بقى أن اعتذر لكم عن تأخر هذا العدد التى حالت أسباب متعددة دون أن يصدر فى موعده. وأنا إذ أعدكم بالا يتكرر هذا التأخير، اعدكم ايضا بتقديم المحور الذى كنا نطمع فى أن يكون بين أيديكم الآن، وهو المحور الذى يدور حول «تجليات الجسد» فى الأدب والفن، وقد أجلناه إلى سبتمبر القادم حتى يتاح الوقت الكافى لإعداده واستكماله.

هناء عبد الفتاح



سعد الله ونوس

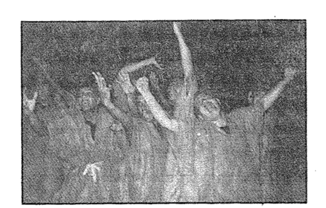
مبدع هويتنا المسرحية

فجاة.. رحل عنا فى فجر احد أيام مايو الماضى، سعد الله وَنوس. بعد صراع مع المرض أوقعه فى شراكه منذ خمس سنوات.. ولم يستسلم له، بل كان يُسطِّر لنا بقلمه أهم إبداعاته المسرحية الأخيرة: «طقوس الإشارات والتحولات» و«الأيام المخمورة».

وفى الزمن الذى يفارقنا فيه **ونوس**، تحيا أعماله زمنا لايموت.. ولعل أصدق شاهد على مانقول هو أن القاهرة تستضيفه، فيقدم له مسرحنا القومى عرضه المسرحى البديع «طقوس» الإشارات» من تأويل فرقة «مسرح المدينة ببيروت، وتفسير المخرجة الفنانة **نضال الأشقر**.

فيكون اللقاء العربى سوريا (**ونوس**) ولبنان (مسرح بيروت) والقاهرة (المسرح القومى).. هذا اللقاء يخطط له ويتم ـ بالمصادفة ـ وبشكل تلقائى ـ وكأننا نحتفى بعرس ونوس، الذى خيم عليه الحزن الدفين بجناحيه، لكن كلماته تحيا، وتظل روحه هائمة تقود عرضه المسرحى فوق الخشبة ومن بين كواليسها، ساعية، وباعثة، ومتسائلة عن كينونتنا وهُويتنا حاملة الوعى بدعاوى التقدم والتنوير، مبشرة ومرهصة بمستقبل لابد أن يأتى فيدمر حاضرا عربياً قد تَقَنع واهترأ!..

ولد ونوس فى «حصين البحر» بطرطوس بسوريا عام ١٩٤١، وتخرج فى كلية الآداب بعد حصوله على ليسانس الصحافة. ورغم كتاباته الصحفية إلا أنه تفرغ لإبداع حياته: المسرح، وفيه كان يقف موقفا أيديولوجيا حازما وواضحا من أزمة المسرح العربى باعتبارها جزءا لايتجزأ من أزمة الثقافة العربية المتسمة بالتهميش وفقدان المنهج. وفيه كذلك ينظر إلى قضايا جوهرية تحث

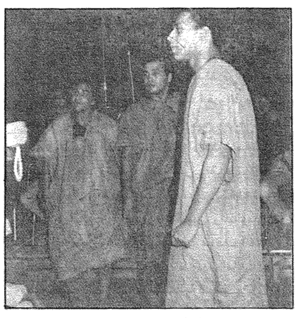


المبدعين المسرحيين على التأمل والتفكير فى مستوى المضمون الفكرى والسياسى غير المنفصل عن الشكل من قبيل الفرجة المسرحية والاحتفالية والفن الخالص.

من هنا تمثل إبداعات سعد الله ونوس المسرحية - فى ظنى - إلياذة العرب و«أود يسيتهم»، بداية من «حكايا جوقة التماثيل» ١٩٦٥، و«حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» ١٩٦٨، و«الفيل ياملك الزمان» ١٩٦٩، مروراً بمغامرة «رأس المملوك جابر» ١٩٦٩، و«سهرة مع أبى خليل القبانى» ١٩٧٣، و«الملك هو الملك» ١٩٧٧، و«مأساة بائع الدبس الفقير» و«فصد الدم» ١٩٧٨، وصولاً إلى «منمنمات تاريخية» و«رحلة حنظلة من «الغفلة إلى اليقظة» ١٩٧٨.

«وطقوس الإشارات والتحولات» ١٩٩٤، و«يوم من زماننا - وأحلام شقية، و«ملحمة السراب» ١٩٩٦، وأخيرا «الأيام المخمورة» ١٩٩٧. فضلا عن كتاباته فى النقد ونظرية المسرح «بيانات لمسرح عربى جديد» ١٩٨٨.

وسرعان مانبت مسرحه فى أرض المسرح المصرى ورسخت جذوره، فالقاهرة دوما تسعى وتلتقى مع الفكر



- «الفيل يا ملك الزمان»
تاليف سعدالله ونوس - اخراج هناء عبدالفتاح سبتمبر ١٩٨٦
فرقة منف المسرحية

العربى وتحتضن التجربة تلو التجربة، والإبداع وراء الإبداع. يقدم له المخرجون المصريون بعض أعماله المسرحية الهامة. يخرج له صاحب هذه السطور «الفيل ياملك الزمان»، فيعرض هذا العمل الرائع فوق خشبة المسرح المصرى *للمرة الأولى بمحافظة الشرقية* عام ١٩٧١ أىْ منذ أكثر من ربع قرن من الزمان، فتقدمه فرقة الشرقية المسرحية، وبذلك يدخل ونوس مصر، ويتعرف عليه جمهورنا لأول مرة، ثم تفتتح بالعمل ذاته «فرقة منف المسرحية باكورة تجاربها المسرحية عام ١٩٨٧, «والملك هو الملك» التى قدمها «مسرح السلام» من إخراج مراد منير فى الثمانينيات. و«رحلة حنظلة» التى قدمها مسرح الطليعة فى التسعينيات.

لقائى مع ونوس

«الفيل يامللك الزمان» كان اللقاء الحميمّى الأول الذى جمع بينى وبين ونوس. لقد استفزنى فيل ونوس النزق، حيث كان يعيث فسادا فى الأرض، ولم يكن بمقدور سكان إحدى قرى المملكة كبح جماحه. وربما كان منشأ هذا، أن الفيل استمد قواه الغاشمة من «غشم» السلطة، وجبروتها، فكان يضرب بقدميه الغليظتين، الحياة والبراءة، وكل مايلقاه ومن يقابله فى طريقه: الأطفال والبيوت والأسوار والثائرين، والمظلومين. لم أقف وأنا واحد من رعايا ونوس - موقف المشدوه أمام المعالجة الدرامية للحكاية التى تناولها المؤلف العربى فى مسرحيته ذات المشاهد المتتالية فحسب، بل أذهلنى - كمخرج - تسلسل درامية لحظاته المسرحية المشحونة بالفعل والحياة المتطورة فى إيقاع مسرحى نادر الوجود داخل بناء مسرحى قصير الزمن، عظيم الدلالة. فالحدث - فى حقيقة الأمر - غير متواجد بالفعل الظاهرى بقدر ماهو حَى بتواجده الباطنى، محركًا للأحداث المسرحية ودافعا لها. فالفيل لايتواجد أمام أعيننا فوق الخشبة بهيئته الملوكية وضخامته الوحشية، بل إننا نسمع عنه - كجمهور - عبر حوارات أهل القرية المهاجمة من قبله، بذلك يترك لنا الكاتب مساحَة للتأمل والتشكيل والتأويل؛ كى يصوغ كل منا فيله الوحشى النزق المعذِّب والمعذَّب، ذلك القابع المستتر داخلنا، كما تراه النفس، وتطرحه الذات، وتراه عين الروح.

لذلك تتباين الأفيال وتختلف أحجامها، وفقًا لتصورات كل متفرج على حدة. ولذلك أيضا عندما يتجه زكريا - وهو واحد من الرعية وبطلهم المُحرِّض - إلى الملك، حيث يقودهم للقائه وشكاية فيله، ومطالبته بإيقاف بطشه، يفشلون أمام الملك فى الإعلان عن شكواهم رغم التدريب والتنظيم والإعداد الذى تُم قبل اللقاء، فالأفيال داخلهم متنافرة، مشتتة، متفرقة، لاتجتمع، ولا تتوحد فتصمت الشكوى عند أقدام الملك، وينسون هدف إتيانهم إليه، ومما يزيد الأمر صعوبة أن طريق الوصول إلى عرش الملك كان طويلاً، شائكًا، متخمًا بالمغريات حيث الكنوز البراقة، والأعمدة المرمرية الهائلة، حيث جنة الله الموعودة، والفردوس المفقود المحروم منه شعب حيث يستمتع به ملك بمفرده. تمتص المسيرة الطويلة داخل ردهات القصر وجناته - تمتص البقية الباقية من المقاومة الشعبية، فلا يبقى داخلهم شىء يقاومون به الظلم والاستبداد فيستسلمون وبدلاً من الشكاية، يقول زكريا - البطل المحَرض - بتون جروتسكّى ساخر - إنهم قد جاءوا خصيصا واقفين بين يدَى الملك وتحت أقدامه من أجل مطالبته بتزويج الفيل «كى ينجب لنا عشرات الأفيال.. مئات الأفيال - حتى تمتلئ بهم المدينة كلّها!».

يستحيل العرض المسرحى هنا واقعا منعكسا لذواتنا، ضربا من الخبل المسوس والجنون الذاتى، ورحلة العذاب اليومى، ضميرا معذبا كاشفا، لذلك كله وضعت هذه المسرحية قواعد وأسسًا للفن العربى جديدة ومبهرة.

الملك هو الملك

استفاد سعد الله ونوس من الشكل الفنى لألف ليلة وليلة واستمد الشكل الفنى لمسرحيته «الملك هو الملك» التى قدمها مسرح السلام - كما ذكرت آنفا - فى الثمانينيات من إخراج مراد منير. لقد أسس ونوس

مسرحيته على شكل الحكاية الشعبية وضمّن موضوعها بعضاً من حكايات ألف ليلة وليلة، لكنه زودها بمضامين عصرية ورؤية سياسية تقدمية. يصف الدكتور علي الراعي مسرحية «الملك هو الملك» (بأنها أعذب ارتشافة ارتشفها كاتب مسرحي عربي من إرث ألف ليلة وليلة، وانتشالة من جمود الماضي إلى حيوية الحاضر). لقد جدد ونوس من تراث الماضي العربي وشحنه بروح العصر وقضاياه وهموم الناس البسطاء. ومن الجسور بين الماضي العربي وحاضره، وقدم نموذجا جديدا لامتزاج الأصالة والمعاصرة، وتأصيل المسرح العربي.

فمن حكايات ألف ليلة وليلة خروج هارون الرشيد مع وزيره في ليله ضجرة يجوس بين الناس، فإذا به يستمع إلى رجل يتمنى أن يصبح خليفة ليوم واحد، فيصحبه الخليفة إلى قصره ليمارس هذه التجربة الفريدة، ومن الحكايات الأخرى عن رؤية هارون الرشيد خلال جولاته لرجل يتقمص شخصية الخليفة، ويلبس لباسه، ويحيط نفسه بمظاهر الخلافة والملك، من وزير وسياف، ويجيد التنكر والتمثيل معاً.

من هذه الحكايات الشعبية لألف ليلة وليلة يستمد سعد الله ونوس مادة مسرحيته «الملك هو الملك» ويطورها تطويرا عصريا خلاقا ويضمنها مضامين سياسية تقدمية

منمنمات تاريخية:

ليست هذه المسرحية شاهد عيان على ماضينا، ولا هي بمرآة لسقطاتنا العربية، أو حتى مجرد تفسير عصري لتاريخ زاخر بالرموز فحسب، بل نحن نشاهد من خلال نسيجها المتسربل برواء الحزن والقهر صورة لعصرنا العربي الحديث بالذات.

يقول ونوس عن مسرحيته:

«في زمن التراجعات والكوارث في العالم الإسلامي، وعلى ابواب دمشق تقدم تيمور لنك لاقتحام المدينة. وجاءت الهزيمة المكتملة عبر تفاصيل عديدة داخل نسيج علاقات المدينة، وصفقة الوطن، ومصالح التجار، ومحنة العلماء والمؤرخين ورجال الدين، وعبث الخلاص الفردي»

لذلك كله تصبح «منمنمات تاريخية» لونوس بموضوعها التاريخي أكثر عصرية من أيّ موضوع عصري آخر، ففيها ينظر ونوس بعين إلى الماضي، وبالأخرى إلى الحاضر، لكنه يضع الوطن العربي كلّه في قلبه «ولأتفسر جغرافية المكان باعتبارها مهدا للأوطان والدول، بل «للوطن العربي الواحد».

طقوس الإشارات والتحولات

تبدأ أحداث المسرحية حين يباغت الأغا قائد الدرك «عزت بك» نقيب الأشراف «عبد الله» في مجلس أنس مع الغانية «وردة» ليجعله فرجة الأهالي فيسوقهما عريانين في طرقات المدينة وساحاتها ويزجهما في السجن. فيتولى منافسه وغريمه «قاسم المفتي» (قاضي القضاة) إنقاذه من الورطة باستبدال الغانية «وردة» في السجن بزوجته «مؤمنة». اما بالنسبة لمؤمنة، وهي زوجة لنقيب اشراف المدينة وابنة لأحد أعيانها المهابين. فإن استبدالها بالغانية يعني انجذابا لهاوية تراودها. وانقلاباً ليس فقط في وضعها كزوجة وإنما كامرأة.

وتوافق على لعبة الاستبدالات والتحولات مقابل فض العلاقة الزوجية.

الحكاية التى بدأت كلعبة داخل صراعات السلطة وبسانسها، تنقلب رأسًا على عقب «فمؤمنة» تتحول إلى «الماسة» و«قاسم المفتى» يكشف روحه التى غيبتُها لعبة السلطان، فيذهب إلى الحب. طالبًا مصالحة متأخرة ومستحيلة مع جسده وروحه.

العرض المسرحى

قدمت الفنانة نضال الأشقر اللبنانية هذا العرض المسرحى ببيروت لفرقة مسرح المدينة، ثم استضاف العرض المسرحى القومى المصرى. واستطاع فريق العمل أن يحيلوا كلمات ونوس إلى معزوفة درامية مسرحية من الأداء التمثيلى النابض المعتمد على تحولات الجسد وتغيرات التعبير، مع تغير الأبعاد النفسية للشخوص المسرحية من حال إلى حال ويدخل العمل المسرحى برمته مرتبطًا ارتباطًا وثيقاً بجسد حيٍّ من التأملات والأحزان والانتهاكات.

فالعرض المسرحى هو مزيج من شخصيات معذبة تكشف عن آلامها الوضيعة والنبيلة شخوص تذكرنا فى أداء ممثليها اللبنانيين بأساليب أداء تقنى معتمد على مدرستى الأداء التمثيلى لستانيسلافسكى وجروتوفسكى، ومحاولة انتهاك الجسد والتخلص من قيوده وقوالبه، للخروج نحو نور المعرفة والحرية.

توقفت كلمات سعد الله ونوس، ولم تتوقف تحولاته، وتجلياته التى لم ولن تفارقنا. فهو ملتصق بنا التصاق المرايا بالنفس البشرية، لم تتسرب كلماته عبر الأثير، فتتحول إلى ذرات من رجع الصدى، بل أن كلماته لا تفارقنا كظلنا، تعدو وراءنا، تلهبنا بسياط عذابات المعرفة، ودروب الحرية الكاشفة، تغمرنا فى بحور التساؤلات المصيرية، تنقذنا من ضياعات الهموم الذاتية، ترعبنا لأنها تمسك بأعناقنا، فتطلُّ على واقعنا العربى المفزع.. فنفيق ونهتدى أو فلنمت نحن.. أما هو فلا يزال باقيا حيا

مسرحية

طقــــوس الإشــــارات والتحــولات

لسعدالله ونوس

مسرح المدينة

يقدم

"طقوس الإشارات والتحولات"

مسرحية

لسعدالله ونوس

إخراج

نضال الأشقر

ابتداء من ١٣ تشرين الثاني ١٩٩٦

للحجز: مسرح المدينة ٣٦٧٦٩٦٢/٣/٤

تقفل الأبواب في الثامنة والنصف تماماً

الملصق الخاص بالمسرحية

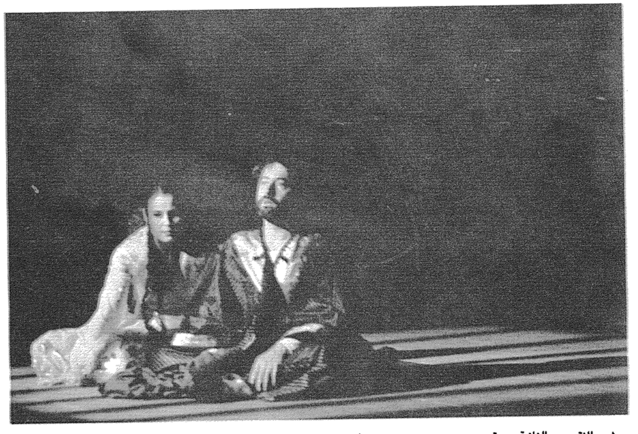


سعدالله ونوس

فريق العرض بكل أعضائه



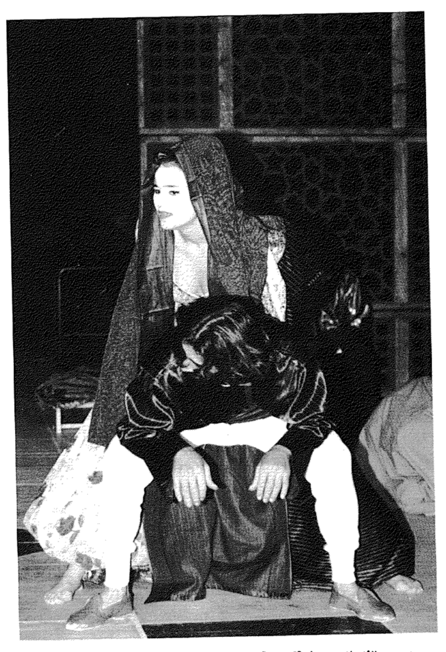
الفنانة نضال الأشقر مخرجة العرض



مشهد للنقيب مع الغانية «وردة»



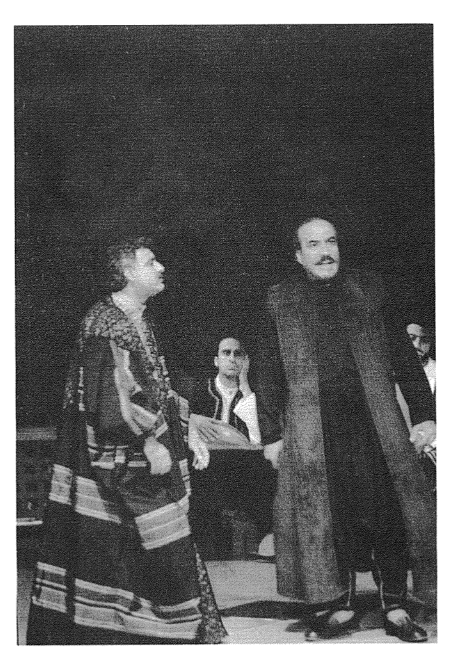
من رجال المفتي



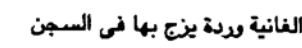
عزت بك نقيب الأشراف مع عشيقته «وردة»



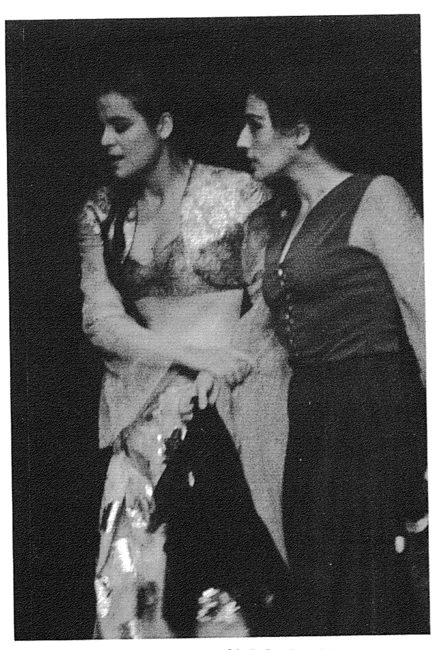
مشهد آخر للنقيب مع عشيقته



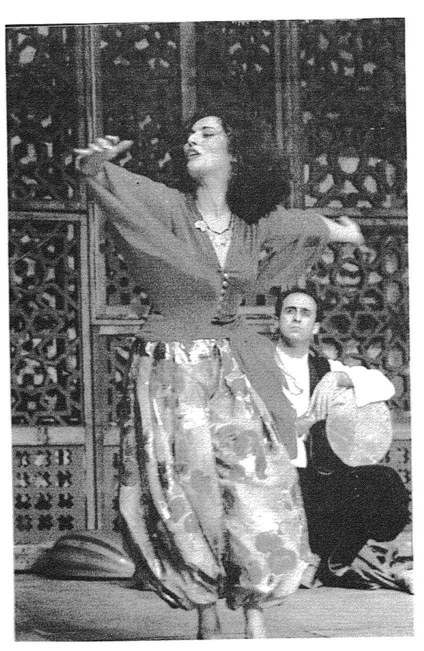
الآغا والمفتى



الغانية وردة يزج بها فى السجن



الغانية «وردة» تقود زوجة النقيب إلى عالم الغواية



«مؤمنة»، زوجة نقيب الأشراف التى تحولت إلى «الماسة» الغانية.



مشهد من مسرحية طقوس الإشارات والتحولات

مصطفى درويش





من أكثر المواقف إحراجا، أن يجد المرء نفسه محاصرا بضجة كبرى، تضطره أن يمسك بالقلم، ليكتب عن سيرك لا صلة له به من قريب أو بعيد.

واقصد بالسيرك ذلك المهرجان الذى يقام للسينما فى الربيع من كل عام، فى مدينة صغيرة على ساحل الريفيرا الفرنسية، اسمها كان.

فمنذ عشرين عاما بالتمام، لم تطأ قدماى أرض تلك المدينة التى جاءتها الشهرة، بفضل الفن السابع، مؤثرا مشاهدة ما يتيسر لى من أفلام فى دور العرض هنا فى القاهرة، أو هناك فى بعض مدن أوروبا، لاسيما باريس، عاصمة السينما، بلا جدال.

وذلك الإيثار يعود إلى ثلاثة أسباب أولها أن مهرجان كان بدأ كظاهرة فنية، ليس لها من هدف سوى النهوض بالسينما، بوصفها فنا جماهيريا، له تأثير كبير.

غير أنه سرعان ما تحول إلى سوق عالمية ضخمة أو سوبر ماركت بلغة العصر، لبيع وشراء الأفلام، والثانى أن معايير اختيار أعضاء لجنة تحكيم المهرجان شابتها، تحت تأثير هذا التحول، عيوب، اختلت مع استفحالها الموازين.

ولعل خير دليل على ذلك، جنوح المشرفين على أمور المهرجان إلى اختيار مشاهير النجوم لرئاسة اللجان، بدلا من كبار الأدباء والمفكرين.

ويكفى فى هذا الخصوص أن نذكر على سبيل المثال عدداً من رؤساء لجنة التحكيم فى البدايات، وعدداً آخر منهم فى النهايات.

ففى سنوات المهرجان الأولى كان الرؤساء من تلك الفئة النادرة من الشعراء والروائيين، التى يدخل فى عدادها، ولاشك، أمثال «جان كوكتو» ، «اندريه موروا» ، «جول رومان».

أما الآن فالرئاسة يتبادلها عدد من نجوم السينما الفرنسية أو غيرها من بينهم «جان مورو» التى ترأست اللجنة مرتين (١٩٧٥ - ١٩٩٥)، وجيراردى بارديو (١٩٩٢) وإيزابيل ادجانى (١٩٩٧).

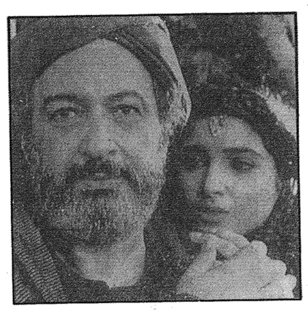


إيز ابيل إدجانى رئيسة لجنة التحكيم

ويقال من بين ما يقال عن اختيار «ادجـانى» رئيسة للجنة، إنه إنما قصد به رد الاعتبار لها عما حدث فى المهرجان قبل ثلاثة اعوام، لفيلمها «الملكة مارجو»، لصاحبه المخرج «باتريس شيرو» الذى تقمص شخصية نابليون الأول فى «وداعا بونابارت»، فيلم يوسف شاهين.

فمما يعرف عن «الملكة مارجو»، وهو من أكثر الأفلام تكلفة فى تاريخ السينما الفرنسية، إنه خرج من مضمار المنافسة على جوائز المهرجان (١٩٩٤)، متوجاً بجائزة يتيمة، لم تفز بها «ادجانى»، كما كان متوقعا، مكافاة لها عن أدائها لدور تلك الملكة، وإنما فازت بها ممثلة فى خريف العمر «فيرناليز»، عن أدائها لدور الملكة الأم، وهو دور جدّ قصير.

وكان حرمانها من الجائزة على هذا الوجه، لطمة لكرامتها، أرجعت تدبيرها إلى كيد النجمة المنافسة لها



نور الشريف ابن رشد

«كاترين دى نيف»، التى كانت عضوا فى لجنة التحكيم، ونائبة لرئيسها «كلينت ايستوود»، النجم الأمريكى الشهير.

أما السبب الثالث الذى حط من قدر المهرجان فى نظرى، فينحصر فى أن قرارات لجنة التحكيم اخذت تميل مع الهوى، متأثرة فى ذلك بالاتفاقات والتحالفات والجبهات والتوازنات.

فمثلا إذا جنحت السياسة الفرنسية إلى كسب ود الجزائر بعد استقلالها، حق الفوز بالسعفة الذهبية لفيلم «وقائع سنوات الجمر» لصاحبه المخرج الجزائرى «محمد الأخضر حامينا» (١٩٧٥).

وإذا غضبت هوليوود، وأرادوا إرضاءها، كانت السعفة الذهبية من حظ السينما الأمريكية لعامين متعاقبين، يفوز بها أولا «القلب المتوحش» لصاحبه «دافيد لينش» (١٩٩١). ثم يفوز بها فى العام التالى «بارتون فينك» للاخوين «جويل وإيتان كويين».

وإذا مارست شركات الإنتاج والتوزيع الفرنسية ضغوطها، فاز «أمير كوستوريا» مرة أخرى بالسعفة الذهبية



ابن رشد وعائلته على مائدة الطعام

عن فيلمه «تحت الأرض» (١٩٩٥)، وذلك على حساب «نظرة أوليس» رائعة المخرج اليونانى «زيو انجيلو بولوس».

ومع بلوغ المهرجان الخمسين، واقتراب يوم الاحتفال بيوبيله الذهبى، تجلت تلك العيوب جهارا، نهارا، فى اختيار «ادجانى» رئيسة للجنة التحكيم، وفى دعوة ممثلين ليس لهم ماض يعتد به فى عالم الأطياف مثل «باميلا أندرسون» و «فيفى عبده»، ودعوتهم للمشاركة فى الاحتفال.

وفى إغفال دعوة ممثلين لهم شأن كبير فى تاريخ السينما الفرنسية، والعالمية مثل «**جان بول بلموندو**» و «**آلان ديلون**» والأهم فى التردد، حتى قبل ليلة الافتتاح بأيام، فى الإعلان عن أسماء الأفلام المرشحة للمشاركة فى مسابقة المهرجان.

ويحضرنى هنا فيلم «**يوسف شاهين**» الأخير «المصير» فقبل حوالى أسبوعين من بدء المهرجان، أعلن عن اختيار «المصير» ضمن أفلام العروض الرسمية، غير المشاركة فى المنافسة على الجوائز.

وقيل فى تبرير ذلك، إنه ومخرجى خمسة أفلام أخرى، فوق المعترك، لأنهم بحكم ماضيهم العظيم فى صناعة الأطياف، أرفع من أن تقحم أسماؤهم فى منافسات مع أفلام مخرجين ناشئين.

وما هى إلا أيام، بعد هذا الإعلان حتى كان الفيلم الصينى «احتفظ ببرودك» لصاحبه «زانج يومو» مستبعدا من المنافسة، وحتى كان «مصير» **شاهين** بدلا منه، متنافسا به مع صغار المخرجين!!.

وقيل فى تبرير ذلك أن السلطات الصينية منعت فى آخر لحظة الفيلم وصاحبه من مغادرة الصين الشعبية، احتجاجا على إصرار المهرجان على عرض «القصر الشرقى، القصر الغربى» ضمن أفلام «نظرة ما».

وتهمة هذا الفيلم أنه يعرض بتعاطف لمحنة الشواذ غير المتلائمين مع النظام المفروض على شعب الصين.

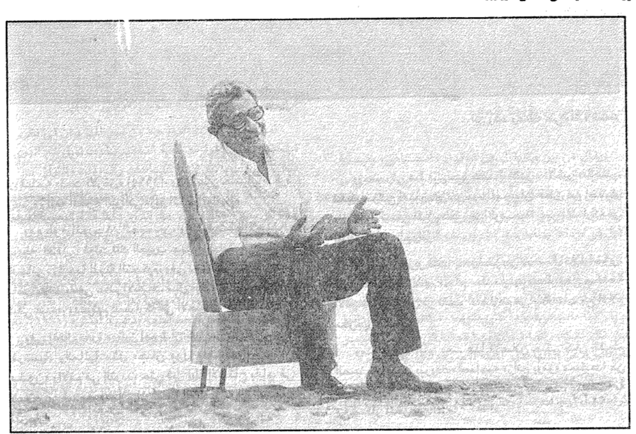
وسدا للفراغ الناجم عن غياب الفيلم الصينى، اختير «مصير» **شاهين**.

وتستمر المفاجآت إلى ما قبل بدء أيام المهرجان بساعات، حين يعلن على الملأ أن الفيلم الإيرانى «طعم الكرز» لصاحبه المخرج **عباس كيارو ستامى** قد وصل كان بسلام، بعد أن بُرِّئت ساحته من تهمة الدعوة إلى الانتحار، الموجهة إليه من قبل الدوائر الحاكمة فى إيران، وهى دوائر شديدة البأس، تقف بالمرصاد لحرية التعبير.

وأعود إلى «مصير» **شاهين**، لأقول: إنه ليس أول فيلم يشارك به فى المنافسة على السعفة الذهبية.

فلقد سبق له أن شارك فيها بفيلمين «الأرض» (١٩٦٩) و «وداعا بونابارت» (١٩٨٥) وفى كلتا المرتين، لم يفز فيلمه بالسعفة، ولا بأية جائزة أخرى.

يوسف شاهين على شاطئ الريفييرا



إلا أنه فى المرة الثالثة، اقترب بفيلمه «المصير» من السعفة المشتهاة، بحيث أصبح بينه وبينها بضع خطوات.

ومع ذلك، أفلتت منه، لتكون من نصيب الفيلم الإيرانى المفرج عنه مناصفة مع فيلم «ثعبان الماء» لصاحبه المخرج اليابانى «شوهى إيمامورا» السابق له الفوز بها، بمفرده، قبل أربعة عشر عاما، عن فيلمه «أنشودة ناراياما».

وتعويضا لشاهين عن خروج فيلمه من المضمار بلا أية جائزة، ابتكرت له لجنة التحكيم من عندياتها جائزة أطلقت عليها جائزة مهرجان «كان» الخمسينى لمجموع أعمال يوسف شاهين، دون أن يرد فى النص أى ذكر للمصير.

ومن عجب أن تنشر جريدة الموند، وهى من هى فى عالم الصحافة الجادة، فى صفحتها المكرسة للثقافة، تحت صورة كبيرة لشاهين جالسا على شاطئ الريفيرا، يكاد يطير من السعادة بالتكريم، تنشر خطأ أن الجائزة للمصير مع مجموع أعماله، ولا تنشر تصحيحا لهذا الخطأ حتى الآن.

وعلى كل، فعلى امتداد النصف الثانى من القرن العشرين، أخرج شاهين ثلاثين فيلما، اشتهر من بينها «باب الحديد» (١٩٥٨)، «صلاح الدين» (١٩٦٣) و«الأرض» (١٩٦٩).

والأكيد أنه الوحيد بين جميع المخرجين المصريين الذى تناول سيرته الذاتية سينمائيا فى ثلاثة أفلام هى: «إسكندرية ليه» (١٩٧٨)، «حدوتة مصرية» (١٩٨٢) و«إسكندرية كمان وكمان» (١٩٨٩).

المخرج السورى محمد ملص يشارك فى المصير



والوحيد بينهم الذى انفرد بالفوز بجائزة التحكيم الخاصة لأحسن فيلم «إسكندرية ليه» فى مهرجان برلين (١٩٧٩).

وهو فى فيلمه الأخير «المصير» يتخذ من اضطهاد الفيلسوف «ابن رشد» بحرق مؤلفاته، ذريعة لشجب التعصب والطغيان الذى يتوسل بالدين.

والإسقاط فى فيلمه على عصرنا واضح، فى غير حاجة لمزيد من الشرح والبيان.

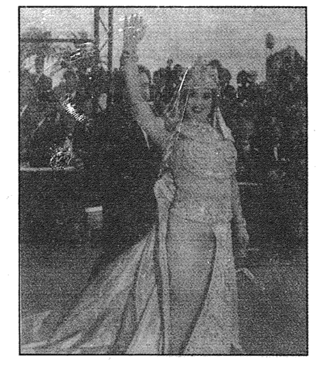
ولقد شبه شاهين فى حديث له حرق كتب ابن رشد بمحاولات منع عرض فيلمه «المهاجر» (١٩٩٤) بمقولة أنه ضد الإسلام.

وختاماً، يظل لى أن أقول: أن مطمع شاهين حسبما يبين من سيرته فى «حدوتة مصرية» كان الحصول على جوائز فى المهرجانات.

وجاءت كلمته التى ألقاها فى حفل ختام المهرجان مؤيدة لذلك، حيث قال: إنه كان ينتظر لحظة الحصول على الجائزة التى منحتها له لجنة التحكيم، منذ سبعة وأربعين عاماً، أى منذ بدأ مشواره مع السينما.

والظاهر أن هذا المطمع قد تسلط على ذهنه، وهو يصنع أفلامه، فحمله على المبالغة فى الخلق والتجديد.

وفاته أن الخطر على الفنان كل الخطر أن يعمل للسمعة، وللعالمية، كما قال بحق أديبنا الكبير «يحيى حقى» فى نصيحة بعث بها إلى أحد المخرجين.



فيفى عبده فى كان مدعوة من المهرجان

وفى اعتقادى أنه لو كان قد جعل مطمحه الوحيد هو الإبداع، ثم ترك العمل، هو وقيمته لأهلته موهبته للفوز بالسعفة الذهبية، منذ زمن بعيد، ولأتاحت أفلامه للرأى العام أنه يميز الطيب من الخبيث!!



هذه المقالة تعبر عن وجهة نظر الناقد مصطفى درويش؛ اقرأ وجهة نظر أخرى صفحة (١٣٢) من هذا العدد



رمح مكسور*

قالت له، من غير مناسبة، فى إحدى حكاياتها إنها عندما كانت صبية فى الثانية عشرة أو الثالثة عشرة يمكن، وكان صدرها قد نبت واستدار وخرطه خراط البنات، ذهبت مع أمها - وكانت عندئذ زوجة محافظ القاهرة فى زيارة لپولا الحوامدى، قالت إن پولا كانت ترسم عينيها، الواسعتين جدا، بخطين ثقيلين عريضين، مثل رسوم المصريين القدامى، رغم أصلها التركى، وكانت لها نظرة نافذة كحد سلاح مشهر دائما، وعميقة جدا. كان وجهها تكسوه طبقة خفيفة - وواضحة - من البودرة تعطى محياها الجميل إيماءً كأنها مومياء حية وسحرية لا تقاوم. وقالت إن شفتيها كانتا مخضبتين بما يلوح أنه دم قان طازج. وقالت: ربما لهذا السبب أكره أن أضع الروج على شفتى حتى الآن. قال: وربما لأسباب أخرى. فنظرت إليه بسرعة وتجاوزت، وقالت إنها كانت تحكى لهما عن جدها الشاعر الشهير، أمير الشعر، الذى كان يغرق نفسه بماء الكولونيا الفرنسية Bien-être وخاصة فى البانيو الرخامى الضخم الذى كان يملأ غرفة حمامه، وإنه كان أحيانا - وهى جالسة على حجره، صغيرة بعد - يسرح وينسى أنها معه، وتسمعه يهمهم بكلام له موسيقى منتظمة عرفت فيما بعد أنه شعره بارع الصوغ الذى طبقت الآفاق شهرته، قال إنه زار هذا البيت بعد ما أصبح متحفا، ورأى فى حجرة نومه، جنب السرير النحاسى الذى يملأ الغرفة، كتبا قديمة مجلدة للشعراء القدامى، كان يملأ هوامشها بخطه الدقيق شعراً يحاذيهم فيه - ويفوقهم صنعة أحياناً، قال: كأنما كان الشاعر يخشى الفراغ فى كل شئ، غرفة حمامه مملوءة بالبانيو الضخم، وغرفة نومه مملوءة بالسرير الكبير، وهوامش الكتب القديمة مملوءة بشعره الجديد، حتى وقته المزجى ملاه بأغّنيات عبدالوهاب وحب عبدالوهاب.

---

* نص من رواية «يقين العطش» التى تصدر قريباً.

قالت إن پولا دخلت غرفة الاستقبال فرنسية الأثاث - لوى كانز - وهى مرتدية بنطلون الركوب، وحذاء عاليا جلديا يصل إلى ركبتيها، وإنها تركت على مائدة صغيرة مدورة على الباب عصا قصيرة، وإنها طلبت لها شربات ورد - أبغضت طعمه وحرمته على نفسها بعد ذلك طول حياتها - وطلبت لوالدتها قهوة مضبوط، وكانت تنهج قليلا، صدرها النحيل يعلو ويهبط، قالت إنها ركبت حصانها فى الجزيرة كلوب، وجاءت بالأوتومبيل لتلحق موعد الزيارة.

قالت إنها پولا كلمت أمها قليلا بالفرنسية، وإنها - هى - فهمت مجمل الحديث عن «مأساة» زواجها الطفلى تقريبا بأحد الذين كان يطلق عليهم «الوجيه» فلان، ولم يمكث أكثر من أسبوعين - أسبوعين اثنين - وفهمت إنه كان وحشا ساديا فى ممارسته طقوساً معينة، لم تفقه - هى - معناها تماما وان كانت قد حدست عنفها وغرابتها، ومن ثم جاذبيتها، وقالت لهما پولا الحوامدى إنها تعبد چورج صاند، كتابتها وسلوكها وحتى ملابسها الرجالية على السواء، وإنها - هى - تفضل اسمها الأصلى كاملا لأنه يصلح أيضا اسماً للرجال: إقبال.

قال لها: زرت، فى الأربعينيات، الدور الثالث من البيت القديم، ٥ درب اللبانة، حيث كانت تقيم. كانت پولا قد تركت مصر عندئذ، لتوها، مع زوجها الشاعر السيريالى التروتسكى الملهم، ابن الباشا القبطى وارث الأبعاديات والآلافات الذى اشهر إسلامه لكى يتزوجها، وعاش معها بقية حياته فى فرنسا.

قال إن الغرفة التى كان يقيم فيها عندئذ فرنسيس رومان، كانت فسيحة، خافتة الضوء، لكنها كانت عبقة بحضور غريب من الأشواق والأهواء والصبوات التى لم تكن قد بادت بعد، شطحات العشق التى كأنها لن تندثر، المشربية المنمنمة، مثل مشربية بيتك فى شارع الشعرى اليمانية، أو أصغر قليلا، والمشكاوات القديمة من النحاس والزجاج مدلاة بسلاسل حديدية تهتز قليلا من عوارض السقف الخشبية السوداء بين النقوش التى كادت تنطمس ألوانها، والشلت الطرية ناعمة القطن على الحصير المفروش، وزوايا أركان الحيطان العريقة لها مهابة تومئ إلى جلال من اقاموا هنا، أحبوا وصنعوا الحب هنا، غامروا بالروح، ثم غادروا البلد وإن لم يتخلوا عن روحها - أو هكذا اظن، قال: هل وصلوا قط مع كل حرارة قلوبهم إلى روح هذا البلد؟

قال: يوماً، لا أنساه، كان صديقى، منحوت الوجه، ضاوى الجسم، زيتونى المسحة من سمرة صعيدية لا تحول، ومتأجج العينين السوداوين، يكلمنى، ببطء، وعناية، عن ضرورة مراجعة الماركسية - كنا فى أواخر ١٩٤٦ فيما أظن - وعن ضرورة النظر بعمق أكثر فى وجهيها المتناقضين: التحررى والإطلاقى. وقال، بحزن، إنه سيغادر البلد هو أيضاً، بعد أسابيع قلائل. كان إسماعيل صدقى قد سجنه أيامها. مع جمهرة من أبرز وألمع المثقفين والكتاب، هوجة لم تستمر ولم تسفر عن شئ.

قال لها إنه عاد مع ذلك إلى القاهرة بعد أن ضربت الطائرات الفرنسية والإنجليزية والإسرائيلية بور سعيد والقاهرة، رفض أن يذيع من باريس ما رآه إهانة لبلده، واستقال من مورد رزقه هوُ وعائلته فى الإذاعة الفرنسية ترك بيته ومعاشه

ومكانته، وأخذ بنتِه، وزوجته الفرنسية بولندية الأصل، ولوحاته ـ لحسن الحظ ـ ورجع خاوى الوفاض كما يقال، إلا من إيمان ـ ساذج ربما وحار ـ بوطنه. أعطاه الناصريون ما يقيم الأود من أحاديث إذاعية، ثم الحقوه بوظيفة مدير الشئون التكنيكية في إحدى المنظمات الدولية المقيمة في مصر، ثم منحوه تفرغاً لعدة سنوات ، كانت أخصب سنوات عمره، أبدع فيها لوحات تحترق بلهيب الصعيد ولهب صخور روحه ـ اين ذهبت الآن هذه اللوحات؟ ـ ثم سحبوا منه التفرغ، وهو أحد أعظم الرسامين المصورين المصريين، وقالوا له، وهو الفنان الملهم والمثقف النادر: ترجم أندريه مالرو صفحة بصفحة لكي تأكل خبزك يوماً بيوم . فمات قتلوه وهو في عز النضج. قتلوه، ببساطة، هكذا.

قال: پولا كتبت بالفرنسية كلاماً جميلاً وزوجها كتب شعرا محلقا وجائحا وملهما، لماذا يحتفي الآخرون بكتابهم وشعرائهم وفنانيهم، ولا ينسوهم؟ لماذا مصر تهدر أبناءها بلا حساب؟ الأنها ولود خصيبة، معطاء تثمر كل يوم عبقريات بلا حساب، فلا يهمها إن ضاع منها هذا أو ذاك، مهما كان نادراً ولا يعوض هل الخصب يعني الهدر أيضا، بالضرورة؟

قال لها: زرته، بعد ذلك بسنوات، في شقته الفسيحة الهادئة في شارع القصر العيني. كانت أيضا خافتة الضوء، مكبوحة نوعاً ما، وعبقة بحساسية مرهفة.

قال لها: كيف كان يرسم لوحاته المشتعلة بألوان النار القوية، ورماديات الصخر العريق، ودمدمات كأنها تأتي من براكين مدفونة؟ ألوان مكبوحة أيضا، تفجر عرامة مشاعر ضارية وصاخبة العنف، طاقات روحية مدمرة لولا أنها موضوعة، بمقدرة، بيدين مسيطرتين، تحت ضغط عقل متحكم.

قال لها: ماذا حدث للبنتين اللتين تركهما صبيتين؟ سافرتا إلى باريس. هل التهمت العاصمة، التي لم تعد عاصمة النور، البنتين؟ حب فاشل بعد زواج فاشل بعد حب فاشل، أيام وأسابيع وشهور من الضنك الروحي والمادي. إحداهما أرادت وقررت، ونفذت، أن تنجب طفلاً من غير زواج، لم تكن تريد رجلاً بل طفلا. كأنها لا تريد أي رجل بعد أبيها. وأمها بعد نزع طويل في الانفصال عن مصر ـ عن شقة زوجها في القصر العيني عما بقي من زوجها، عن لوحاته الثمينة التي لا تقدر ـ أين هي الآن، الزوجة واللوحات؟ شاخت بلا شك، وتهدمت. الفنان الرهيف والمفكر الثاقب الذي كانت قد أحبته في باريس الأربعينيات واتخذت مصر وطناً لها في حبه، يسقط الآن في هوة النسيان المصري الذي لا يرحم.

قال: أين لوحاته؟ أين هذا الكنز الروحي الآن؟

قالت: كم من كنوز روحية ـ كما تقول ـ قد راحت تحت تربة مصر، تحت رديم العصور السحيقة والحديثة سواء. كل عملنا ـ هل أقول رسالتنا أيضا؟ لا أجرؤ أن أقولها ـ أننا نكشف عن كسَر وشقاف وشظايا منها. نحاول أن نرممها، نحاول أن نستعيدها. فهل نحن نصل إلى شيء بالفعل؟

قال: ها نحن نلف وندور لكي نعود إلى نقطة الصفر. نواح على البلد؟ متى نستطيع أن نفعل شيئا؟ نفعل، ولا نقول فقط؟

أخذته إلى صدرها الوثير، فى جلستهما على الصوفا، بحركتها القديمة، كأنها تريد أن تدفن الألم، وتعرف أنها لن تستطيع، أبدا.

قال: فى الحياة لاشىء له وجه واحد فقط، من الكريستال الصافى، لا شىء قطعى، نهائى، أبيض وأسود. النقاء ليس فى الحياة بل فى الفن وحده. هل يبدو لك هذا الكلام مبتذلاً جداً، ومألوفاً جدا. الأقنعة كثيرة ومختلفة، أليس كذلك؟ المأساة - أو غيرها - يمكن فى الفن أن تكون خالصة، صرفاً، طاهرة إذا أمكن القول - ولذلك مطهرة، يمكن - فى الحياة، أبدا ، كل شىء مختلط وملتبس . المأساة - وغيرها - فى الحياة أكثر إيجاعا، وأكثر اضطرابا لأن كل شىء هنا معجون بالخَبث والنفايات، والشوائب.

فى الحياة.. فى «الواقع» يعنى، كما يقال، الواقع المعيش ، تمتد الأشياء، وتهن، لا حسم فيها، تتطاول، وتتغير، تضعف - لكن لا تنقطع، تموت على مهل، أو تحترق على مهل، تخبو دون أن تنطفئ تماما، حتى بالموت نفسه. كلهامخايلة، كلها مشوبة، كلها مضروبة أو معطوبة أو متحللة الأوصال، ما أندر أن يكون فى الحياة قناع صافٍ، نقى، مصقول، مثل أقنعة الكابوكى اليابانية، ثابتة لا تحول، ويرثها الممثل الابن عن الممثل الأب عن أسلافه القدامى الرجل فيها هو المرأة دون أن يتخلى عن رجولته). لأنه قناع المرأة طيف مراود ومراوغ فى وقت معا. لكن هذا الثبات، هذه النهائية هى فى الفن فقط.

قال: ليتنى أستطيع أن أحسم، أن يتحد وجهى وقناعى، أن أعرف كيف أتخلى. أن يكون لى عمل، وموقف، وإرادة - أيا كان ترتيبهما الزمنى - هاأنذا دخان معلق فى الهواء. لا أتخلى ولا أنضوى، لا أستطيع، ولا أريد.. أحبك .. دون تورط نهائى، ولا رمى للنفس فى اليم.. حتى وإن كنت لا أعرف السباحة، أظل أحبك دون وفاء لهذا الحب ودون تخل عنه.

هل أستطيع أن أتخلى؟

لن يكون ذلك تخليا، ربما، بل لعله عقاب للنفس، أو لعله على الطرف الآخر قربان بالنفس. فإذا كان عقابا فلعله أذىً ضرورى يكفر به عما سلف أن اقترفه من جرائم، هى نفسها تدخل فى سياق - أو نسق - واحدة نسق البخل بالنفس عن تضحية الحب المستمرة الهادئة الصموت المثابرة.

كأنما ينكر على نفسه حق السعادة، وحق الإسعاد.

الأنه غير جدير بأى من هذين الحقين، وهما - طبعاً - لا ينفصلان ؟ الجرائم السائغة هى جرائم الصمت والأثرة، سابقة ومستمرة.

قال من غير صبيانية: لكنها هى أيضا تخلت عنى..

قال: كأن فى ذلك عذراً أو تبريراً. طبعا ليس فيه أدنى مسوغ. رفضت. قالت له: اعمل معروف. لا تصنع أى شىء أحمق كفانى ما أنا فيه، لا تندفع نحو أى شىء. أنت لك حياتك وعملك والسياق المألوف المستقر الذى تعيش فيه. لست أنا عندك إلا عابرة. لا أقول نزوة.، بل بالتأكيد شىء عابر، سوف يمر، مهما تصورت فى خلود المقام. هل قالت ذلك بالفعل؟

قال: هل رفضتنى - كما قال نور الدين - لأننى لا أملك من حطام الدنيا شيئا، بالفعل؟ ولا شيء يغريها فى؟ أليس هذا أغراقا فى تصورها نهزة، وطبيعية «بمعنى من المعانى؟ وهى بالقطع ليست هذا ولا ذاك، وليست «طبيعية» يعنى عادية بأى معنى من المعانى.

أم رفضتنى لأنها تعرف فى عمق ما فيها اننى اريدها أن ترفضنى - مهما كان تصورى العكس؟

او لأنها برفضها، تظل من خلالى جميلة أبداً، محبوبة أبدا، مرغوبة أبدا؟ ليس هذا ما حدث بالفعل.

قال: وعلى مستوى آخر لأنها تعرف أنه أيضا، فى عمق منه، لن يقبل، أو سوف يهلك. حتى لو تقدم لها برأسه على صينية متوهجة بالحب، رأس يوحنا المعمدان لسالومى. لم ترقص هى رقصة سالومى. أو لم تتم رقصتها.

ولأنها لم تستطع قط - هى أيضا، أو هى أساساً - أن ترمى بنفسها فى هذه المغامرة، حتى النهاية.

كان يعرف فى عمق ما، فى داخله، انها سترفضه، سترفضه التزاماً نهائياً، سترفضه ارتباطاً معلناً لا حل منه، بل قد رفضته.

قالت له: فى تلك السنوات - فى الأربعينيات؟ - التى تحكى لى عنها، كنت أنا فى الإسكندرية، كما تعرف، ودُونى مدرسة ثانوية داخلية، فيكتوريا كوليدج، كانت مدرسة مشتركة، صبيان وبنات، وكنت قد تركت الثلاثة عيال الذين كانوا يحبوننى فى المنيرة، وأنا بعد عيلة، ليس عندى شيء.

ومرت بيدها، بسرعة وخفة، بحركتها القديمة القديمة، على صدرها العارى الملىء الذى يبدو له ساطعاً وناضجاً بسمرة لدنة ندية، وضحكت ضحكتها المهموسة تقريبا.

أكملت: وكانوا - هل حكيت لك؟ - يرسلون إلىّ الخطابات سراً، ثلاثتهم، كما لو كانوا يكتبونها معا، توصلها لى صديقة مشتركة كانت أيضاً تحبهم، وتحبنى، بشكل ما.

نظرت إليه نظرة خاطفة، فيها رضى خفى، ونوع من الدهشة:

لا تقل لى إنك تغير على، الآن، من هؤلاء العيال؟ بعد كل هذا الزمن يا حبيبى؟ غير معقول، نسيتهم، بل نسيت حتى أسماءهم.

المهم أن الناظر عندئذ، مسترهارولد پاتى - هذا اذكر اسمه جيدا - كان على علم بشكل ما بالخطابات المهربة، وكان، فى حكمته، يغض النظر.. ماذا نقول الآن؟ يطنش، يصهين؟ وكنت، فى غرارة صباى، أعتبر ذلك انتصاراً لى، بشكل ما وكنت ممتنة له أيضاً، خفية عن نفسى، جدا بعد حرب ١٩٥٦ ابعد مسترهارولد پاتى عن مصر. رحل بالقوة، بينما كنت أنا

فى بور سعيد المحاصرة، أشارك الضباط المصريين المتخفين، وأتخذ اسم فاطمة، وأشتغل فى تهريب السلاح، حكيت لك كل هذا، أليس كذلك؟

ولك أن تتصور إحساساتى المتناقضة بين حبى للرجل الإنسان الذى عرفته، وفهم عنى مثل أبى، وبين بغضى للإنجليزى، العدو، أو على الأصح الذى ينتمى إلى بلد عدو يضرب بلدى بالقنابل، ويقتل أولاد بلدى، ويحتل أرضاً عزيزة، وأقاتله، بما استطيع، وبقدر ما أستطيع.

قالت: وعيناها تلمعان قليلا، نديتين قليلا:

ـ لم أعرفه إلا سنتين أو ثلاثة، يمكن، ولكننى وجدت فيه، بشكل ما، أبا آخر، بينما كان أبى مشغولاً جداً عنى، بغرامياته ومغامراته، ومشروعاته، ونسوانه،

قالت: عاش مستر پاتى أربعا وثلاثين سنة فى اسكندرية، بلدك، ومات وعنده ٩٥ سنة، وظل حتى آخر لحظة ـ كما عرفت ـ محباً لمصر.

قال، وهو يضمها إليه أكثر قليلا:

ـ ما أصعب التفرقة بين الإنسان من لحم ودم وأشواق ومتناقضات، وبين الإنسان الشفرة، الإنسان الرمز، أو الإنسان باعتباره قيمة جبرية فى معادلة عقلية، يعنى!

قال لها: فى هذا الكشف المتجدد ـ فى هذه المخاطرة ـ كل مرة ـ بكل شىء عنصر لعله مطلق، عنصر من الرسوخ والدوام. مقلق أيضا إلى آخر حد. كيف أقول هذا؟ يعنى أن السر لا يسبر أبداً حتى نهايته.

كان حبه لها غير إرادى. يكاد يكون قوة فيزيقية ـ وروحية ـ غلابة، لا رد لها، ولا صد، كما كانت تحب هى أن تقول، ضاحكة، عن أشياء أخرى لا علاقة لها بهما.

قال: منتهى الحب هو كسر كبرياء الحب.

قال: شبعت ورويت، نهلت وعببت، مازلت ظامئا، الملح على شفتى.

كأننى فى الحلم، حيث تنقطع الصلة بين الحافز والفعل، بين ما أريد وما أقترف، بين العلة والنتيجة، بين الرغبة والحركة. أمد يدى، متوترة، متلهفة، مشدودة الأصابع، فلا أمسك بشىء ، الثمرة هناك، الثمرة فى متناول قبضتى، لكنى عندما أطبق عليها كفى أجد أن فى يدى خواء. أجرى، ساقاى ترتفعان وتنخفضان، تذرعان المسافات وتقطعان الآماد. فأجد نفسى فى مكانى لم أبرحه لم أتزحزح قيد خطوة، كأننى مع ذلك أطفو فى الهواء، بينما أشد على صخرة الجسد الأنثوى، أحيطه بذراعىّ، باستماتة، وأجد أننى معلق فى الفراغ، أطفو فوق بحر ساج هادئ أسود اللون لا رقرقة فيه لموج،

كأنه رصاص، وهو مع ذلك طيع، مائي جدا، لا كثافة في قوامه، ومظلم، رمث مسطح من البردى المجدول، ليس له حواف، والصمت حولى مطبق، النجوم بعيدة جداً وصغيرة، نورها خافت مشاع، غير مهم.

كأنما منارة تومض وتنطفىء من بعيد. اعرف أنه لا وصول إليها، وليس في يدى مجداف ولا دفة.

لم يقل لها : هبة الجسد هى نفسها عطية الروح.

بل قال : نعم، هذا كله مفهوم. أعرف. لكنني - بحماقة - كنت أريد هبة الجسد - والروح معا - كاملة وفورية ويقظة على الدوام. ليست بحاجة إلى أن تصطنع من جديد.

قالت : مادة الحب - عضويته - لا تسقط أبدا. جاهزة ؟ أنت الذى تقول جاهزة ؟

قال : لا أعنى جاهزة، بطبيعة الحال. بل أعنى قوية الحضور فى كل لحظة، مهما كانت أفاعيل الفرقة والبعاد.

قالت، وهى تقبله فجأة على فمه، وهو يضمها إليه : أحبك. حتى لو كنت حالماً بحماقة، كما أنت.

الكلمات مهمهمة مدغومة على شفتيها، فى قبلتها، لكنها واضحة ونفاذة.

كانا فى استراحة المنيا التى زارها فيها، مرة واحدة لم تتكرر.

جاء من الإسكندرية، ونزل فى محطة السكة الحديد، وكانت حقيبته كبيرة وثقيلة بالمراجع والرسومات. كان فى طريقه الى الأقصر مرة أخرى، لحضور الملتقى الخامس والعشرين للأثريين المرممين، وقضى معها فى المنيا، ثلاث ليال، بينما كانت هى تستعد للانتقال إلى القاهرة، من جديد.

عندما نزل فى المحطة، حمل حقيبته بنفسه حتى الميدان الخارجى الذى يوحى بالثلاثينيات وقد رثّ عزها.

ركب الحنطور المتهالك، الكبوت الأسود مشقق باهت، والكرسى جاف وعر، القش الجاف ناتئ من أطراف الشلتة المخيطة بقماش مشجّر غير نظيف تماما، الحصان أعجف ولكن متوفز بالحياة، يصعد بساقيه الأماميتين ويهبط بهما، بنفاد صبره فى وقفته القلقة.

صعد للعربة، ساعده العربجى على رفع حقيبته، ووضعها على المقعد الأمامى بجانبه، وجه متخوف، عظمى، عميق الدكنة، أسنانه تبدو قاتمة الصفرة من فمه الحاد، واللاسة على رأسه ملفوف عليهاتلفيحة من عدة طوايا، بلون لا وصف له، على جلابيته الجوخ المعمرة الخفيفة من القِدم، جاكتة صفراء، شكلها ميرى، مفتوحة بلا أزرار . لكنه رجل مفتّح، صاح يلقطها - كما هو واضح - وهى طايره.

قال للعربجى : استراحة الآثار، ع الكورنيش ياسطى.

قال العريجي : أيوه يابيه .. تؤمر يابيه .. عتعرِف وين بالضبط يابيه ؟

قال في سره : يافتّاح ياعليم. سوف ندوخ بحثا. ربنا يسهل.

شكا إليه العريجي من أحوال الصنعة، وغلاء الدنيا، كيف أن شوال التبن للحصان يكلفه الشيء الفلاني، غير البرسيم الأخضر، وأجرة الاسطبل.

قال له : اسمك ايه ياعم ؟

قال له : خَدّامك احمد الطحطاوي يابيه. تؤمرني بحاجة يابيه ؟

مرّ الحنطور على عدة بنايات عريقة، بعضها مقفل ومهجور فيما هو ظاهر، أعمدة مستلهمة من طراز هيليني مختلط، حدائق صغيرة نابتة بالعشب والحلفاء الصاعدة على الأسوار الحديدية التي سقط طلاؤها، وبعضها - وقف عنده - يبدو مأهولا، ولكن ليس عليه لافتات. وكان النيل على يمينه فسيحا مهيبا، ولكنه منخفض ضارب إلى اخضرار رمادي أكهب، وكراسي الكازينوهات مفروشة على أرض الشط الواطئة بكثير عن الكورنيش؛ كان الفيضان يغمرها، زمان، قال لنفسه.

وأخيرا وجد البيت العتيق - لا شك كان من البيوت المصادرة ممن كانوا يسمون بالإقطاعيين من أيام قيام الثورة - من دور واحد، له ردهة خارجية رخامية تشققت أرضيتها وانكسرت حوافّ رخامها الإيطالي، عالية على المقاس الكلاسيكي بالضبط لكن خشب الضلف لم يتجدد طلاؤه ربما من أيام صاحبه، ولولا متانة مادته فلعله كان قد تهاوى، وتآكل، كما تقشرت الواجهة وبدا حَجَرها الأبيض الضخم، تحت الكورنيش العلوي المثلث المعمول على الطراز الروماني.

بادر عم أحمد العريجي فحمل حقيبته حتى الباب الداخلي، عبر ممر رملي محصوصِب بالزلط الملوّن، له قرقعة تحت الأقدام.

قال له: جنابك بس تتدلى في محطة المنيا، تجول عم أحمد الطحطاوي، ألف من يدلك يا بيه. وحياة النبي ما حدّ «عيوصلك غيري» دانا جلبي اتفتح لك يا سيدنا البيه.



أحمد دحبور

مفردات فى المكان

مروحة

ما زلنا،

تسأل عنى.

أسأل عنها،

أدخلُ مكتبةً تركَتْها قبل ثوانٍ،

تصعد مركبةً لفظَتْنى الآنَ،

أطارد وقع خطاها وهىِ ورائىِ،

تهبط قبلىِ، أدراجًا فتلامس ظهرىِ،

تجرىِ،

أجرىِ،

أسْرَعَ أسْرَعَ،

سوفَ. . ،

تكادُ. . ،

تعالي:

أينَ؟

يمرُّ الوقت فنصبح مروحةً. .

مقعد الزوّار

حياديٌّ وأسْوَدُ مقعدُ الزوّارِ،

ها هو ساهمٌ عنيِ قبالة مكتبي،

لا همس بالشكوى من المترددين عليهِ،

ثمة شبه تجويفٍ طفيفٍ فيِ مجال الظَّهْرِ،

آثار من الإهمالِ،

بعضُ تهرُّؤ متستّر بسوادهِ،

عرقُ الضيوف على جوانبهِ،

كلام في العموميات،

صمتٌ فيِ خلاسٌ من الأصواتِ،

مقعد مكتبيِ خالٍ،

يتيمٌ فيِ مجالٍ حافلٍ بالأهلِ،

والأهل الحياديون مرسومون -

مثل المقعد المرسوم بالإهمالْ

بجلد الثور ملتفٌّ،

وألفٌ من دماء الثور فيه الآنَ،

مقعد مكتبيِ متضارب الأحوالْ

وحيدٌ شاغرٌ حينًا،

وحينًا مستكينٌ للجلوس عليهِ،

حينًا مستفزٌّ من تواتر هذه الأثقال

كأنَّ الثور مهتاجٌ،

فثمة مقعدٌ آتٍ،

أجلْ، آتِ إلىَّ،

أمامه قرنانِ من ضجرٍ ومن سخطٍ،

هُنيهاتٌ

وثور المقعد العصبىّ مدعوٌّ إلى الزلزالْ

الهاتف

خيطٌ من الصوت العمودىِّ، فى

غلالةٍ من معدنٍ أو صفيرْ

يهجمُ أم يستجيرْ؟

يشبُّ كالأُفعى من العلبة السوداءِ،

يعلو فى فضاء المكان

ربما، هنيهةً، ينقطعْ

ومن جديدٍ يستعيد الصعودَ،

فيِ رنينٍ يطيرْ

أراه لولا أنه لا يُرى،

أحار، هل ألمسُ أم أستمعْ؟

ترتدُّ عيناىَ إلى الهاتف

فىِ أىِّ جزءٍ منه نام الهديرْ؟

وأين يخفىِ لغة الصوتِ؟ هل

يغزل صمتاً صائتاً، تنتشى

ذاكرتى بنبضه الراعفِ؟

هل خبّأ الكلامَ فىِ جوفهِ؟

هل يصعد الرنينُ من خوفهِ؟

أم أنه يلعب دور الضميرْ؟

ولم أزل أسأله رنّةً،

أرجُّهُ،

يا صوتُ يا خيطُ، يا

جبانُ، أين كلُّ ما تدَّعى

من موتِ حسٍّ أو صدىً عاطفى؟

وتدخل العلبة فى نفسها،

سوداءَ خرساءَ يدور المكانُ،

حول وجهيّها، ولا تستديرْ

لا صوتَ،

لا شئَ،

وها إننيِ

يربطنيِ خيطٌ، ويحتلُّنيِ صوتٌ،

فما تأمر الأفعى؟

أ أسعى واقفًا أم أسيرْ؟

فنجان الشايِ

يلتمُّ، فى قلبهِ، سرَّ الهواءِ، فلا

شايٌ، ولا أثرٌ للشايِ،

كان هناكَ،

عند رزمة أوراق محايدة،

لم يُبْدِ للرزمةِ الشكوى، ولا نقلَتْ

إليه شكوى من الإهمال. . أحيانا

كأنه الآن لا شيءٌ،

فإن طردَ الهواءَ شايُ الصباح ارتدَّ فنجانا

رشفتُ منه، وأشقانيِ الحضورُ، فلم

أكْملْ، ترى برَدَ الفنجانُ وانصرفتْ

عنه انتباهة قلبى؟

أم تواطأت الذكرى عليه،

فصار الشايُ نسيانا؟

كأنني أسمع الأيامَ تنصفهُ

وكدتُ أنسى كم الأيام تعرفهُ

كأنها جمعتْ ما انصبَّ فيه،

على امتداد عمريِ ترى هل كان يخزن ما
يكفيِ ليجتاحنيِ نهر ويغرقنى؟
وقد يفيضُ: انتباهًا!! إنَّ طوفانا...

إضرابات

أضربَ الشبّاك، لكنَّ الفضاءْ
لم يزل يذهب من مستقبل الشبّاكِ، أو يأتى إليه
أضربَ العصفورُ، لكنَّ الغناءْ
لم يزلْ يقتادُ طفلاً حالماً من أذنيهْ
أضربَ الغيمُ، ولكنَّ الشتاءْ
حدَّدَ الموعدَ،
والمزرابُ يغرىِ العتبَه
ما الذىِ تطلبُ هذى الكائناتُ المضربَهْ؟
كيفَ إضرابٌ ولاإغلاقَ؟
لا إعلانَ حتى فيِ جريدهْ؟

استرِحْ وارتشف المُرَّةَ،
لا أخبارَ عن مزرعة الفلفل فيِ هذا المساءْ
كلُّ ما فيِ الأمر أن الحبر والصبر معاً.. والموهبهْ
عجزتْ أن تُقْنِعَ الأشياءَ بالتجريد؟
أو تُدْخِلها فيِ تجربهْ
أضربت من حولك الأشياءُ..
لن تصبحَ موضوعَ قصيدهْ

طبيعة صامتة

تطلب الياسمينةُ ماءً،
ولا ماءَ،
لا نورَ يكفيِ ليكشفَ سرَّ المكانْ
تضمر المزهريةُ،
والعطر يرسله الياسمينُ إلى .. لاأحدْ

وكأنَّ الزمانْ

يتجعَّدُ فى المزهريةِ ــ

لو جاءت المرتجاةُ لهشَّ لها. . وانفرَدْ

لم تجئْ،

لم تضئْ شمعةٌ،

لم تمرَّ، على المزهريّة، منا يدانْ

كلُّ ما كان أنيِ هنا وهناكَ،

جُفاءً ذهبتُ مع الياسمينِ،

ويمكث، حيثُ تركتُ، الزبَدْ

مراد وهبة

ابستمولوجيا إسلامية وغربية*

لفظ ابستمولوجيا الوارد فى العنوان مشتق من اللغة اليونانية، ومكون من مقطعين Episteme بمعنى «معرفة» و Logos بمعنى «نظرية»، فنقول «نظرية المعرفة»، وهى نظرية تبحث فى أصل المعرفة وحدودها، ومدى إمكانها فى اقتناص المطلق على الإطلاق والمطلق الدينى على التخصيص. وهى فى هذا وذاك قد تستعين بالعقل منفردًا أو قد تستعين به برفقة الحس. وأيا كان الاختيار فالعقل وارد فى الحالتين. ولهذا فتحليله أمر لازم ومطلوب. وتحليل العقل ليس ممكنًا إلا وهو فى حالة فعل والفعل يستلزم فاعلاً ومفعولاً به، وبالتالى فان الفعل ينطوى على إحداث تغيير. ومعنى ذلك أن العقل، وهو فى حالة فعل، يستلزم طرفًا آخر يحدث فيه تغييرًا. وهذا الطرف الآخر هو الكون ومعنى ذلك أن العقل موجود ـ فى ـ الكون ومع ذلك فان العقل قادر على أن يعى الكون، ولكن الكون ليس قادرًا على أن يعى ذاته. إذن قدرة العقل على الوعى بذاته هى، فى الوقت نفسه، قدرته على الوعى بـ الكون . ووعى العقل بـ الكون يعنى انه قادر على معرفة الكون [1]. بيد ان هذه القدرة كانت موضع تساؤل منذ بداية التفلسف.

والسؤال إذن:

لماذا هذا التساؤل ؟

إن هذا التساؤل يعنى أن قدرة العقل على معرفة الكون هى موضع تشكك، والتشكك مردود إلى التساؤل عن مدى مطابقة المعرفة العقلية مع الواقع، أى عن مدى مطابقة «ما فى الأذهان مع ما فى الأعيان»، على حد قول الفلاسفة المسلمين. وتاريخ الفكر الفلسفى يشهد على أن ثمة توترًا فى العلاقة بين العقل والواقع.

* ألقي هذا البحث في المهرجان الوطني للتراث والثقافة الثاني عشر بالمملكة العربية السعودية في الفترة من ٥ ـ ١٥ مارس ١٩٩٧ .

والسؤال إذن:

لماذا هذا التوتر؟

إن العقل لا يدرك الوقائع من حيث هى وقائع وإنما يدركها من حيث هى فى «علاقة» مع بعضها، وفى «علاقة» مع العقل. وحيث أن العلاقة لا وجود لها فى العالم الخارجي فهى إذن من العقل. ومعنى ذلك أن المعرفة العقلية ليست مجرد «وصف» للواقع، وإنما هى «تأويل» للواقع بيد أن هذا التأويل ليس مجرد تأمل نظرى وإنما هو مرتبط بالممارسة العملية حيث أن ماهية الإنسان تكمن فى تغيير الواقع. ومن ثم فإننا نعرف العقل بأنه «ملكة التأويل العملى المجاوز للواقع». وهذا التعريف يعنى أن ثمة علاقة بين العقل والتأويل والتغيير.

هذه مقدمة لازمة قبل المضى فى المقارنة بين الفكر الإسلامى والفكر الغربى وإذا مضينا فى المقارنة لزم هذا السؤال: أين مكانة التأويل فى كل من الفكر الإسلامى والفكر الغربى؟

تاريخيًا، يمكن القول بأن لفظ «تأويل» له ثلاثة معان فى الفكر الإسلامى؛ المعنى الأول يفيد الرجوع والعود وذلك لأن التأويل فى أصله الاشتقاقى يرجع إلى الأول [٢]. والمعنى الثانى يفيد التفسير والبيان [٣]. والمعنى الثالث هو «نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلى إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ» [٤]، أو بمعنى آخر: صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى آخر يحتمله اللفظ.

والذى يعنينا من هذه المعانى الثلاثة هو المعنى الثالث لأن المعنيين الأول والثانى معنيان لغويان. أما المعنى الثالث فهو مستعمل فى بيان العلاقة بين النقل والعقل أو بين ظاهر النص الدينى وباطنه. وقد دار جدل حاد حول مدى مشروعية استخدام هذا المعنى الثالث للتأويل. وقد اتضحت حدة هذا الجدل عند كل من الغزالى وابن تيميه من جهة، وابن رشد من جهة أخرى.

ألف الغزالى كتيبًا بعنوان «قانون التأويل». وقد ألفه جوابًا على أسئلة طرحت عليه حول بعض الآيات والأحاديث التى غمض معناها. وقبل الجواب عن هذه الأسئلة يقول الغزالى إنه يكره الخوض فيها والجواب لأسباب عدة، لكن إذا تكررت فلابد من تأسيس قانون للتأويل ثم يصنف بعد ذلك الخائضين فى التأويل إلى خمس فرق. فرقة تخرب إلى مفرط بتجريد النظر إلى المنقول فتمتنع عن التأويل وفرقة تخرب إلى مفرط بتجريد النظر إلى المعقول فلا تكترث بالنقل وتفرط فى المعقول حتى تكفر. وفرقة تتوسط بين هذا وذاك فتطمع فى الجمع والتلفيق ولكنها تحذر من الإبعاد فى التأويل. وفرقة رابعة تجعل المنقول أصلاً فلا تكثر خوضها فى المعقول وفرقة خامسة جامعة بين البحث عن المعقول والمنقول وناكرة للتعارض بين العقل والشرع. وهذه الفرقة هى الفرقة المحقة ولكن مسلكها شاق عسير فى الأكثر.

ومن هذا التصنيف ينتهى الغزالى إلى نتيجة مفادها أن الخائض فى التأويل عليه موضعان: موضع يضطر فيه إلى تأويلات بعيدة تكاد تنبو الأفهام عنها. وموضع يتبين له فيه وجه التأويل أصلاً فيكون ذلك مشكلاً عليه. ولهذا فان الغزالى يوصى بأنه إزاء عدم القدرة على الاطلاع على مراد النبى (الكريم) فإن محاولة

الحكم على هذا المراد بالظن والتخمين خطر ولهذا فالتوقف عن التاويل أسلم، لأن كلا من الظن والتخمين جهل (٥).

هذا عن موقف **الغزالى** من التاويل اما موقف **ابن تيميه** فهو اشد وضوحًا من **الغزالى** . فهو يرفض التاويل إذا كان معناه التفسير والبيان او صرف اللفظ عن ظاهره إلى معنى اخر، لانه يرى أن ليس ثمة اية لا معنى لها أو مصروفة عن ظاهرها، بل كل ايات القران واضحة فى معناها، وليس هناك خفاء وإذا كان ولابد من استخدام لفظ «التأويل» فهو يعنى فى رايه، الحقيقة الخارجية والأثر الواقعى المحسوس لمدلول الكلمة والتاويل، من هذه الزاوية يعنى تفسير القرآن بالقران، فإذا تعذر فعلينا بالسنة المطهرة فإنها شارحة ومفسرة للقرآن .وإذا تعذر فباقوال الذين عاصروا نزول القرآن وفهموه من الرسول.أما إذا اصبح القرآن كله مصروفا عن ظاهره ومؤولاً فهذا تجهم على مقام النبوة بيد أن التأويل، من هذه الزاوية، ليس تاويلا لانه يقف عند المحسوس فلا يأذن للعقل أن يعمل ذاته فى النص القرانى. ولا ادل على صحة ما نذهب إليه من **ابن تيميه** نفسه يقرر أن التأويل «تحريف الكلم عن مواضعه ومخالف للغة ومتناقض فى المعنى ومخالف لإجماع السلف» (٦). بل إن **ابن تيميه** عندما سئل عن اعتقاده قال «أما الاعتقاد فلا يؤخذ منى، ولا عمن هو أكبر منى، بل يؤخذ عن الله ورسوله. وما أجمع عليه سلف الامة» (٧).

ولفظ «الإجماع» الوارد فى النصين السالفين يفيد أن التأويل خروج على الإجماع. وحيث أن **ابن تيميه** يشترط الإجماع فالتأويل إذن ممتنع وإذا امتنع التأويل انتفى إعمال العقل فى النص الدينى. وهذا الانتفاء يعنى عزل العقل عن الدين بيد أن هذا العزل مرفوض حتى من قبل **ابن تيميه** ولكنها نتيجة لازمة من المقدمة التى التزم بها **ابن تيميه** وهى ضرورة الإجماع وإذا لم تكن النتيجة مقبولة فيجب تغيير المقدمة وهذا ما قام به **ابن رشد** عندما قال «إنه لا يقطع بكفر من خرق الإجماع فى التأويل» (٨). ومن ثم اخطاء **الغزالى** فى تكفيره الفلاسفة من أهل الاسلام كأبى **نصر الفارابى وابن سينا** فى كتابه المعروف «تهافت الفلاسفة» فى ثلاث مسائل فى القول بقدم العالم وبأنه تعالى لا يعلم الجزئيات وأحوال المعاد (٩). إذ ليس يمكن أن يتقرر إجماع فى امثال هذه المسائل.

ومع ذلك فان **ابن رشد** يميز بين تأويل صحيح وتاويل فاسد (١٠) والتاويل الفاسد هو الذى لا يتأسس على البرهان. وإذا صرح به نشأ الكفر وهذا ما حدث عندما أولت المعتزلة والأشعرية الآيات والأحاديث، وصرحوا بتأويلاتهم للجمهور هذا بالإضافة إلى ان تأويلاته ليسوا فيها لا مع الجمهو ولا مع الخواص لكونها إذا تؤملت وجدت ناقصة من شرائط البرهان بل كثير من الأصول التى بنت عليها الأشعرية معارفها هى سفسطائية (١١). أما التأويل الصحيح فهو الذى يستند إلى أهل البرهان، وهم «الراسخون فى العلم» ومن ثم فان **ابن رشد** يقسم الناس قسمين : الجمهور والراسخون فى العلم. ومع أن هذه القسمة الثنائية، وإن كانت تقليدية فى الفكر الاسلامى، إلا انها القضية الأساسية فى منطق **ابن رشد** . فالمنطق ، عنده، منطقان: منطق الاستقراء. أما منطق الراسخين فى العلم فهو منطق القياس يقول «الاستقراء أظهر إقناعًا من القياس إذ كان يستند إلى

المحسوس ولذلك كان استعماله أنفع مع الجمهور، وهو أسهل معاندة. والقياس بعكس ذلك أقل نفعًا وبخاصة عند الجمهور، وأصعب معاندة، ولذلك فان استعماله أنفع مع المرتاضين فى هذه الصناعة» [١٢]. ويقصد بالمرتاضين الراسخين فى العلم.

هذا عن التأويل كأساس للمعرفة الفلسفية فى الفكر الإسلامى، وهو يتراوح بين القبول والرفض، ولكن الرفض هو الأعم. ومع ذلك فان «التأويل» بمفهوم ابن رشد هو الذى انتقل إلى أوروبا كأساس للمعرفة الفلسفية ولم يكن هذا التأسيس بالأمر الميسور فقد واجه مقاومة من السلطة الكنسية.

تفصيل ذلك :

ظهرت الأرسطالية الرشدية وقامت فى كلية الآداب البارسية بين أولئك الذين يعتبرون تأويل ابن رشد لمذهب **أرسطو** أصدق صورة له وأكمل مظهر للعقل. وأكبر اسم فيهم **سيجير دى برابان** الذى يقول عن ابن رشد إن فلسفته تمثل حكم العقل الطبيعى وهو لهذا يتفق معه فى أن الشرع حق خطابى موضوع للجمهور وهو أدنى مرتبة وكلما نجم خلاف بين الشرع والفلسفة وجب تأويل الشرع وحمله على المعنى المطابق للفلسفة مع ترك الجمهور على اعتقاده ويرى ان فلسفة ابن رشد تمثل العقل الطبيعى.

وبسبب رشدية **سيجير دى برابان** كانت حياته سلسلة اضطرابات عنيفة أهمها ذلك الاضطراب الذى قام حين أنكر أسقف باريس القضايا الرشدية عام ١٢٧٠ فمضى هو فى تعليمه، وضم إليه فريقًا هامًا من أساتذة الكلية وطلابها وذهبوا إلى حد انتخاب عميد لهم والغالبية تقاومهم حتى حظر الأسقف فى ١٨ مارس ١٢٧٧ تعليم جملة قضايا عدها خطرة على الدين منها وحدة العقل الفعال التى دعا إليها ابن رشد.

وفى مواجهة هذه الرشدية اللاتينية أصدر **ألبرت الأكبر** رسالة «فى وحدة العقل» يورد فيها ثلاثين دليلاً على رأى ابن رشد ويرد عليها واحدًا بعد آخر ثم يورد ستة وثلاثين دليلاً ضد الرأى ثم أصدر **توما الأكوينى** رسالة «فى وحدة العقل ردًا على الرشديين». ودخل فى صراع مع الرشديين وكانوا قد تكاثروا فى كلية الآداب بباريس بيد أن جميع البابوات قد أيدوا تعاليم **توما الأكوينى** وفى أول ماس ١٣١٨ أعلن البابا يوحنا الثانى والعشرون أن مذهب **الأكوينى** معجزة من المعجزات . وفى ١٨ يوليو ١٣٢٣ أعلنه قديسًا.

وفى بداية القرن السادس عشر أعلن **لوثر** أحقية الإنسان فى «الفحص الحر للإنجيل»، أى الحق فى إعمال العقل فى النص الدينى من غير معونة من السلطة الدينية يقول «يرغب الرومانيون فى أن يكونوا هم وحدهم المتحكمين فى حياتهم العامرة وهم يفترضون أنهم هم وحدهم أصحاب السلطان ويتلاعبون أمامنا بالألفاظ فى غير ما خجل أو وجل، وفى محاولة لإقناعنا بأن البابا معصوم من الخطأ فى أمور الدين... وإذا كان ما يدعونه حقًا فما الحاجة إلى الكتاب المقدس؟ وما نفعه؟ ولهذا فان دعواهم بأن البابا وحده هو الذى يفهم الإنجيل خرافة مثيرة للغضب».

يبين من هذا النص أن «تأويل» الإنجيل من حق أى إنسان، ومن ثم فالدوجماطيقية ممتنعة، ومع امتناعها تعددت المدارس اللاهوتية.

خلاصة القول أن الفصل بين الفكر الإسلامى والفكر الغربى وهم، وإن ثمة حضارتين حضارة اسلامية وحضارة غربية وهم كذلك بل ثمة حضارة إنسانية واحدة تخصبها ثقافات متباينة على قدر مالدى كل منها من عقلانية لا تقع فى براثن الدوجماطيقية فتسهم فى دفع مسار الحضارة الإنسانية نحو التقدم والسلام.

أما ما يبدو اليوم أنه قطيعة بين الإسلام والغرب فمردود إلى تيارات فكرية ترفض التأويل، أى ترفض إعمال العقل فى النص الدينى، كما ترفض تطور العلم، ولا ترى فى التكنولوجيا سوى سلبيات وهذه التيارات الفكرية هى على وجه التحديد أصوليات دينية دخلت فى صراع مع حضارة العصر فتوقف التقدم وتعثر السلام.

الهوامش

(١) مراد وهبه، العقل وكيف يعمل، مجلة إبداع، إبريل ١٩٩٦، القاهرة، ص ٤.

(٢) الأزهرى، تهذيب اللغة، مادة أول جـ ١٥ ص ٤٣٧ تحقيق إبراهيم الابيارى، الدار المصرية للتاليف والترجمة والنشر، ١٩٦٦.

(٣) ابن منظور، لسان العرب، المطبعة الأميرية، ١٣٠٢ هـ، جـ ١٣، ص ٣٣.

(٤) ابن الأثير، النهاية فى غريب الحديث، الحلبى ١٩٦٣.

(٥) الغزالى، مجموعة رسائل من بينها «قانون التأويل»، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٨، ص ١٢١ ـ ١٣٢.

(٦) ابن تيمية، منهاج السنة، ٢ ـ ٥٥، ط بولاق.

(٧) سيد الجميلى، مناظرات ابن تيميه مع فقهاء عصره، دار الكتاب العربى، بيروت، ١٩٨٥، ص ٦٠.

(٨) ابن رشد، فصل المقال وتقرير مابين الشريعة والحكمة من الاتصال الجزائر، ص ٣٧،

(٩) نفس المرجع، ص ٣٩.

(١٠) نفس المرجع، ص ٥٨.

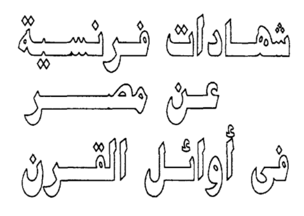
(١١) نفس المرجع، ص ٦٠ ـ ٦١.

(١٢) ابن رشد، تلخيص كتاب الجدل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩، ص ٤٨.

(١٣) Becker (ed) Jerman Humaism ad Reformstio, Contiuum, ewyork 1982 P.P 158 - 160.



ابتهاج الحسامى



فى العقود الأولى من هذا القرن قام عدد كبير من الرحالة الفرنسيين بزيارة مصر، والإقامة بين أهليها، فشغلت حياة المصريين حيزًا كبيرًا من كتاباتهم وأفكارهم، وكان لمصر دور فعال فى إنماء هذا الفكر وإثرائه، وسنقف هنا عند بعض هؤلاء لنتعرف على كتابة كل منهم حول مصر والمصريين وعلى ما ورد فى هذه الكتابات من آراء.

كاميل موكليار

زار **كاميل موكليار** مصر، وتأثر بها كل التأثر، فشغلت باله وفكره، وحظيت فى كتاباته باهتمام بالغ. ولعل أهم كتاباته تتمثل فى عمله الضخم : (حيوية مصر فى ألف عام) الذى ظهر عام ١٩٣٨.

ويأتى كتاب **موكليار** عن مصر فى إطار اهتمامه بحضارات البحر المتوسط الغابرة، حيث أصدر كتبا أخرى عن تونس واليونان وإيطاليا وأسبانيا فكأنه يعبر فى هذه الكتابات عن رحلة حج بها إلى الماضى وظل البحر المتوسط مدار هذه الرحلة وغايتها بما شهده من حضارات قديمة رائعة كانت الحضارة الفرعونية هى بمنزلة الأم لهذه الحضارات كافة.

وعندما جاء **كاميل موكليار** إلى مصر، كان ذلك فى شهر رمضان، ومدينة القاهرة فى هذا الشهر لها طابعها الخاص وشكلها المميز، وخاصة عندما تنتظر مدفع الإفطار، لقد استرعت انتباه **موكليار** هذه المسحة الإيمانية الجميلة وهذا التسامح الإسلامى وانتشار

الجوامع والمتاحف العربية فى الأزهر والموسكى، بالإضافة إلى الكنائس القبطية، ولم ينس موكليار ليل القاهرة الجميل الذى أنس إليه، وهو يضفى ظلالاً مؤثرة من عبق الإيمان فوق الأزهر الشريف.

رينيه جينون

تساءل أندريه جيد فى كتاباته عام ١٩٤٣، فى شهر أكتوبر، عما سيحدث إذا كان قد قرأ كتابات «جينون» فى شبابه. وأكد أنه كان سينعم بحياة سعيدة ولكن ما الحيلة، وكتابات «جينون» لم تكن قد كتبت بعد، وعندما قرأ جيد هذه المؤلفات فى سن متأخرة، كان الإحساس الجلىّ بالغربة، هو الذى استشعره «جيد» وتسرب إليه من خلال قراءاته وقد أكد فى مناسبات كثيرة مدى استفادته من فكر «جينون» ومن كتبه أيضا.

وقد تمثل وجه الاختلاف بين جيد وجينون، فى أن الأخير من خلال إقامته فى مصر، هاجم «الفلسفة» الغربية المادية، ورفض المذهب الذى يدين للعقل، بل قاومه، وكذلك المذهب المادى. وأحسّ بإحباط شديد إزاء تأثير المادية والصناعة فى المجتمع، وشعر بالحنق ضد المادة التى تستطيع أن تسيطر على السياسة وتتحكم فيها. لذلك نجده يطالب الشرق بالتمسك الشديد بتلك القيم التى تعد دعائمه وركيزته الأساسية. وكان يعول كثيرا على دور الصفوة المثقفة فى المجتمع الشرقى.

إن أعمال «جينون» المتشربة بأفكاره ترفض أن يكون الإنسان المعاصر مجرد نملة، مجرد ترس فى نظام آلى، و هو رفض قوى، لا يشوبه أى ندم لقد كتب برنانوس قبل وفاته يقول « ليست خيبة أملى وإحباطى هما اللذان يرفضان العالم الحديث، ولكنى أرفضه بكل أملى.. نعم، فأنا أتمنى بكل قواى ألا يكون العالم الحديث على حق فيما يتعلق بالإنسان».

ومن المؤكد أن أعمال «جينون» كانت عامرة بهذا الرجاء أيضا دون أن تكون أعمالا أدبية إنها تشترك فى نفس الجوهر مع غضب «برنانوس» و «سيلين» وحماسة «بيجى» وسان إكسبيرى». وبهذا سيكون من السهولة تقدير فكر «جينون» الذى رفض المادية وحاول أن يفك قيودها.

كلود إيفلن

زار كلود إيفلين القاهرة فى عام (١٩٣٤) ونشر كتابًا عبارة عن تحقيق ليوميات سائح، تحت عنوان «النزهة المصرية»، ولا نتوقّع قيمة أدبية كبيرة لهذا الكتاب، إذ يغلب على أسلوبه المباشرة، والاقتراب الشديد من لغة الحديث العادى.

ويدون الكاتب بشكل سريع انطباعاته التى تأخذ شكل المذكرات اليومية ، وهى هنا أكثر مناسبة من ظهورها فى كتاب ذى طبيعة أدبية، علينا إذن قراءة هذا الكتاب من منطلق روح فكرة التحقيق الصحفى، ومن هنا جاء النص مليئًا بالحيوية، ومن خلال عيون إنسان ذلك العصر الذى شهد بالفعل شكلاً من أشكال التغير الأساسى للبنيه الاجتماعية والسياسية للبلاد فى تلك الآونة.

وإذا كانت مصر قد حصلت على استقلالها وأصبحت مملكة، إلا أن هناك مشاكل كانت قد واجهت الدولة الجديدة فالمزج بين الشعوب الأجنبية والمصريين كان وضعًا غريبًا بالنسبة للمؤلف فإلى جانب الوطنيين الذين يريدون الوصول للمناصب العليا حيث كانت الدولة فى حالة تطور حقيقى حسبما يرى **إيفلين**، كان المثقفون يبحثون عن توفيقية مافيما بين الأصالة والمعاصرة، ولعل هذا ما اهتم به **ايفلين** فى كتابه خاصة فى إقامته الثانية بالقاهرة والتى دون خلالها الفصل العاشر من كتابه.

ويعرض **ايفلين** لثلاث وجهات من النظر يصفها بالانفعالية، تتمثل وجهة النظر الأولى فى هؤلاء الأجانب الذين يعتقدون أنه «حسبما يرى المسلم، فليس هناك مصرى حقيقى سواه أو سوى أخيه القبطى».

بينما يرى الانجليز انه ينبغى أن توضع فى الاعتبار مصلحة هؤلاء الذين يريدون المحافظة على بقائهم طويلاً مما سيضمن لهم تأثرا غير منظور، وهو يرى أخيرًا أن المصريين والمسلمين منهم على وجه الخصوص يعرضون وجهة النظر القومية، وهو مايراه طبيعيًا.

إلا أنه يحدد موقف المسلمين من الأجانب فى بعض النقاط التالية:

- من يتهم الشرقيين بأنهم ظلوا شرقيين بالرغم من سيطرتهم على التجارة والصناعة، فإنه يرتكب حماقة إذ أن التقدم العلمى لا يستتبعه بالضرورة أى تحول فى الروح، فالكهرباء بلاشك أفضل بكثير من الشمعة، إلا أنها وإن كانت قد غيرت مشهدًا فانها لم تستطع أن تغير أيا من عناصره، ويتساءل إذا ماكان ممكنًا الحكم على درجة التحضر لدى شعب ما بالنظام والرفاهية التى يتمتع بهما، كما يتساءل عن موقف العقل والقلب من هذا المبدأ ويرى أنه بالروح نفسها يمكن أن يلوم المصريون الغربيين لأنهم يحكمون عليهم دون معرفة بالدين الإسلامى ولا بروح القانون المدنى الإسلامى.

أيضا هناك قضايا أخرى ذات أهمية قد طرحها **ايفلين**، مثل إعلاء شأن المرأة وتطور التعليم فى مصر. فيشهد المؤلف بالفعل الحركات النسائية التى لعبت فيما بعد دورا كبيرا فى التطور الاجتماعى والسياسى للدولة حيث خلعت المرأة المصرية الحجاب وارتدت ملابسها على الطريقة الأوروبية وأقامت الصالونات الادبية وذهبت إلى حد عرض المطالب النسائية من خلال التجمعات ومن خلال مجلة «الاجبسين» المصرية والتى حررت باللغة الفرنسية فى إخراج فنى رائع، إنها هى التى حصلت على فرصة حد أدنى لسن الزواج، وحق البنات فى الالتحاق بالمدارس العليا ونشر الوعى الصحى.

يتذكر إيلين كلمة صديق له قالها بعد إقامة سنوات فى مصر، صرح فيها بأن مصر ليست بلدًا ثريًا، لكنها بلد ميسورة المعيشة، ويعترف الكاتب أخيرًا «لقد هجرت افكارى لم أعد زائرا إلا أنى سأعيش فى ركنى حيث ظلى الدافئ؛ كان الضوء الحار قد بلغ إلى عينى المغمضتين أن يمرضها، ويبدو أن جسدى كله سيقوم بالاستجابة نفسها فيرتخى ويترك نفسه لغزو الضوء .

ديزى الأمير



يوم ودعتك، أحسست أننى أموت، لم أمر على فترة احتضار ولكن الموت جاءنى كأننى قد دعوته، وبسرعة لبى طلبى. كانت كلمة بسيطة قد تفوهت بها لنفسى، لم أدر أنك ستسمعها بهذه السرعة وستلبى طلبى بسرعة.

مُر كل شىء .. كل شىء، انتمائى إليك، تنصلى من هذا الانتماء، انفكاكى منك وفجأة وجدت نفسى فى الطريق. لم أدر أننى كنت أسلك طريقا وعرة ولكن أول حجرة تعثرت بها وأنا أغادرك ضربت قدمى بألم، عرفت عمقه بعد أن صار الطريق بيننا مستحيلاً.

وهل أنت لاتدرى ماهو المستحيل، وأنا كذلك لم أعرف أننى سأواجهه باستغراب فى أول الأمر وبتشكيك لحالة الغربة التى جرفتنى بعيداً عن فترة من عمرى... من عمرى؟ وهل كان لعمرى قبل معرفتك معنى؟

توقفت عن الكلام، هذه رسالة، لا مرسل إليه واضحًا توجهها له ولاعنوانًا معينًا تكتبه على الغلاف ولا طابعًا مقرراً ثمنه تلصقه لم تمزق الرسالة، فاكتفت أن تكتب على ظهرها اسمها الكامل وحينما فتشت عن عنوانها، وجدت نفسها تكتب عنوانه هو، عنوان المرسل إليه الذى لاتعرف تمامًا كيف تؤمن وصول الرسالة إليه.

قال لها بحواسه الست أنها ستشتاق إليه وقالت لها الأبواب التى طرقتها للوداع، إنها لاتعرف انتماءها الحقيقى وعندما رأت الشاحنة الطويلة تعيق السير فى شارعها اللامنتهى بكت.

لمَ لَم تبك قبل ذلك؟ من خدعها فغرَّر بمشاعرها التى لاتعرف، وببراءة صدقها الضائع؟

ضاع؟ فى استراحة صغيرة على الطريق كان صديقان ينتظرانها

صديقة وصديق، قالا لها إن رحلتها طالت وانتظارهما لها طال ووصولها المؤقت تأخر، كان يجب أن تفهم من كلامهما الوفى، أنها يجب أن لاتستمر فى الرحلة وأن عليها على الأقل أن تتوقف فترة معهما. فمن الصعب كثيرا التعرف على صديقين وفيين مثلهما. هل شكت يومًا بحبها لهما؟ لا... لم تشك أبدًا

كان فى قلبها بالنسبة إليها يقين كبير، لعله اليقين الأكبر
تفكر اليوم فى اليقين الأكبر؟ عنوانهما عندها تحتفظ به فى زاوية خزانتها التى تخبئ فيها أشياءها الثمينة.
الخط واضح جميل أنيق يتوهج حبًا
كانت تستعجل وصول الطائرة لتقلها، ياويلها لم لم تتمن أن تتأخر الطائرة فترة أكثر؟ لم خافت من تكرار تأخرها؟
لم لم تعص الزمن وساعة يدها التى تلاحق نبضها، فيتسابقان ويغلبها الخوف أن لا تصل المطار... وتصل المطار ويعلن عن تأخر جديد فيصيبها الرعب، يصيبها الرعب؟
ألم تدر أن القدر أكثر حكمة منها ومن انتمائها؟
ألم تفهم أن تكرار تأخر الطائرة بشير... دليل يومئ لها بالتخلف
لم تر فى الجو دليل عاصفة. البحر أزرق والرمال نائمة والجبال صامدة.
أليس كل هذا دليلاً على الحفاوة بها، ثم رفضت تلك الضيافة؟
لو رضيت... لو سمعت.. لو أصغت.. لو فهمت حكمة الصديقين حينما رحبا بها.
لم لاتحب الترحيب والضيافة والعناق؟

حينما نزلت السلم بالمصعد، كانت تتطلع إلى قدميها، وقدماها خانتاها، كان على قدميها أن تتشبثا بأرض المصعد وترفضا التحرك لو تسمرت قدماها هناك، لبقى المصعد واقفًا أو لعله كان يعود إلى الصعود بدل الهبوط، ألا تعنى كلمة مصعد معنى عكس الهبوط؟
وحينما ألحت على المصعد بأن اسمه مهبط، انصاع لإصرارها وهبط بها وتوقف للحظات قبل أن يفتح بابه. كان يمكن أن لاتخرج من الباب لعلها لو فعلت ذلك، لصعد ثانية حيث تجد كل ابواب التوديع تستقبلها بالأحضان. لم خافت من الصعود ومن العودة ومن العناق والأحضان والقبلات؟
ألم تتعود على كل هذا طوال سنوات طوال؟
هل انتهت السنوات أم أنها هى التى أنهتها؟
سببٌ ماأنهاها وهى.. لم تكن ضائعة بين السنوات، كانت تجيد السير على الطريق وصوت قدميها يطرق الأرصفة ويتوقف أمام بعض نوافذ المخازن المشحونة بالبضاعة التى تحب.
وتعود كل يوم محملة بالأشياء الجميلة التى تختار. كان لها حق الاختيار وضيعت هذا الحق الذى سجل لها ودفعت ثمنه من عمرها الذى صار جميلاً بتلك الحقوق المسجلة لها
يوم رأت طائراً يحلق فى الفضاء فى سماء إحدى البلدان الغريبة، سألتها صاحبة البيت: ـ لم لاتردين على سؤالى؟
فانتبهت أن هناك سؤالاً مطروحًا عليها، فأدارت وجهها وسألت عيناها أجابتها صاحبة البيت: لم تكونى معى أين ذهبت؟

فاحتارت بماذا تجيب. هل تخبرها عن خوفها من الانتماء الذى تخشى الا يدوم؟ وأن هذا الطائر المحلق فى السماء الواسعة افضل من كل الناس إذ لاحدود توقفه وانه يستطيع الطيران إلى... ان... إلى ان تصله خرطوشة صياد.

كم من العناوين وأرقام التليفونات تملك فى زاوية الخزانة؟

بعضها أسماء بلا عناوين وأرقام دون أسماء فكيف الوصول إلى من تريد؟ كيف نسيت أن تسجل اسم صاحب التليفونات أو عنوان الاسم؟

الآن هى تملك أوراقًا لأسماء عزيزة وأرقام تليفونات طالما أوصلتها لأصوات من تحب ولكن، لاعناوين للأسماء العزيزة لاأسماء للأرقام، هى لاتميز: مالفرق بين الشريان والوريد ولكنهما ضروريان لاستمرارية الحياة ولكن لم؟

ماحاجتها للمعرفة، هى تحتاج نسيانًا. غيابا عن النفس، هجرة عن الروح، ليعود إليها بعض صفائها الذى عكره الدم المتنقل بين الأوردة والشرايين

عمليتا الشهيق والزفير مستمرتان ولكن هل دم قلبها نقى ورئتاها اللتان تتنفسان، أليس فى الجو غيم أو غبار يلوث نبضهما فيرفض القلب الانتماء؟

فى الممر الطويل الأحمر الجميل المحاط بزهور من شتى الألوان، سألها بلهفة وجه تظن أنها تعرفه: ـ متى عدت؟

أجابت: ـ أتذكر وجهك تمامًا ولكنى خجلة لنسيان اسمك.

فرد باستغراب؟ لو نسيت كل الناس فلا يمكن أن تنسينى

لم تكن قادرة على لملمة ذاكرتها المبعثرة فطلبت منه بادب أن يذكر لها اسمه لأنها اكتشفت فى تلك الساعة، أنها قد كبرت فى السن وأن لذاكرتها أن تضعف، بدا الاستغراب على الوجه، مذكرًا إياها بأنها نصحته ذات يوم ان يعود إلى مدينته ولكنه لم يفعل وذهب إلى مدينة أخرى وهو لايدرى إن كان نادمًا على عدم الأخذ بنصيحتها وشاكرًا لها ذلك.

أجابته: ـ لازلت لاأدرى.. لا أدرى من انت ولاأتذكر هذه النصيحة، فهل عدت إلى مدينتك أم لم تعد، ومهما كانت النتائج فأرجوك أن لاتضع اللوم على فأنا فى هذه اللحظة قد ضيعت الطرق.

فى اللحظات التالية والساعات التالية والأيام التالية والشهور التالية، زاد إحساسى بالتعب من ضياع الطرق التى اتسعت أحيانًا وضاقت أخرى فصرت أصعد أحيانًا بدل أن أنزل أو أنزل بدل أن أصعد.

نظر إليها صاحب المحل القريب من مكان عملها، وهو يتأمل قدميها ثم همس فى أذن العاملة، فتأملت قدميها ودخل المحل من دخل، توقفوا جميعًا ينظرون إلى قدميها، فأنزلت وجهها، كانت ترتدى فردتى حذاء مختلفتين:

صوت قدميها تطرقان الرصيف وهى تحاول تخفيف الصوت لئلا يتنبه المارة لقدميها اللتين تضمهما فى فردتى حذاء مختلفتين وحينما وصلت البيت دخلت غرفتها فتشت عن فردة حذاء تابعة لإحدى الفردتين التى تلبس فلم تجد إلا فردتين مختلفتين كذلك.

ثم استغربت، لأنها اكتشفت أن كعب إحدى الفردتين أعلى من الآخر وهى سارت كل هذه المسافة دون أن يبدو العرج عليها أو هكذا خيل لها وإلا فلم بدا مظهرها طبيعيا وساقاها ليستا بنفس الطول مع الكعبين المختلفى الارتفاع؟ هل تسير حافية؟ قدماها مركز ثقلها. ذهنها بدا ضائعًا دون قدمين ثابتتين

على النافذة المفتوحة كان الطائر يقف ثم يقفز على الرصيف.

استغربت، كان هدفا سهلا للصيادين فأين هم ولم تركوه يقفز فرحًا. حاولت هشّه بيدها، ثم بصوتها، فلم يأبه لها، لعله لايريد أن يرضخ حتى لمن ينبهه إلى إمكانية اصطياده. ماشأنها هى؟

إنه حر ويريد الاستمتاع بصوت تصفيق جناحيه. ذراعاها الملوحتان بالخطر لاتتيحان لهاالطيران. إنه أذكى منها ويملك مالاتملك.

الرسالة أمامها ناقصة، لاتوقيع لاسمها هى المرسلة ولاعنوان للمرسل إليه:

أتدرى ماذا كنتُ أقصد بالانتماء؟ إذا كنت تدرى فأخبرنى، اكتب لى، أنا فى حاجة لمن يعرفنى بمعنى الانتماء.

لم ذكرت هذه الكلمة فى القواميس دون مدلول واضح لمعناها؟

عدة عبارات لست أدرى أيها الأصح بيت؟ مدينة؟ صديق؟ حبيب؟ مشاعر؟ التزام؟ قارة، مبدأ؟

هل وجدت القواميس لتعرفنا أم لتغرقنا فى متاهات الكلمات والألفاظ؟ ولكن أليس للألفاظ معنى؟ أنت تعرفها وأنا أعرفها. إذا كنت أنا غير صريحة فلم لاتصارحنى وتريحنى من الارتباك؟ تخشى على من الضياع؟ من قال لك أننى لست تائهة أكاد أنسى اسمى؟

لو ُخيرت بين كل هذه المعانى فأيها تختار لى؟

أرجوك اختر لفظه وأنا مستعدة أن أتمسك بها، اكتب إليك لأرتاح فيزداد ـ ضياعى إذ لاأستطيع العثور على عنوانك. لم لاترسله لى لأبعث لك برسالتى.

سحبت الأوراق من الزاوية وبعثرتها على الأرض، فاختلطت الأوراق، بانفكاك الدبابيس المشكوكة بها أوراق عليها عناوين وأرقام تليفونات

أيها تنسب لأى؟ أيها يوصل إلى الآخر

قالت هذاحلم... لا إنه كابوس يجب أن أستيقظ، هزّت يدها إحدى كتفيها فاستيقظت. تأملت الجدران والنافذة والباب وتأملت كل انحاء الغرفة فلم تتعرف على معالمها ثم... ثم تذكرت أنها تبيت فى فندق؟ حاولت تذكر اسمه فلم تستطع عادت إلى النوم لتكمل الحلم الكابوس. ولكن النوم عصاها فبقيت تنظر إلى السقف عله يخبرها بشىء.

هناك كثيرون يستيقظون الآن وهم فى أسرتهم وغرفتهم وبيتهم وأصوات أفراد عائلتهم تتحاور وهى... هى تبدأ نهارًا وحيدًا تنتظر أن يكون سعيدًا.

مصطفى الرزاز

محمود سعيد

فى ذكرى ميلاده المئوى

الرجل ـ الموقف ـ الدور



عندما تساءل البعض أمام محمد محمود خليل بك صاحب البصيرة الثاقبة والمجموعة الفنية النادرة لماذا لا تضم مجموعتك أعمالا للفنانين المصريين قال:

سمعت فى يوم ما بفنان مصرى انتحر لأنه فشل فى حل إحدى المعضلات الفنية أو انتحر فى إحدى الأزمات العاطفية، إن الفن الحقيقى لا يتحقق إلا بتأثير من دافع حيوى كهذا؟.

كان ارتباط الإبداع بمثير متأزم وباختيار سيكلوجى قاس شرط أساسى لبلورة تجربة حقيقية وعدم الوقوف عند حدود التنمية المعلوماتية والمهارية لصناعة الصورة والتمثال، واتباع القواعد والتقاليد الراسخة، أو حتى التلاعب بالعناصر والتكوينات والرموز وموضوعات التعبير لإنتاج مجموعات من اللوحات الجميلة، كان مطلوبا ماهو أكثر من ذلك، أن تشتعل جذوة قدرية لايختارها الفنان ولكن يدفع إليها بأقداره تعتصره وتمزقه ويتجاوب معها بسجيته وشقائه، ويرسف فى أغلالها كجواز مرور إلى عالم الإبداع الحق.

وحياة محمود سعيد تمثل نموذجا دراميا لهذه الحالة النفسية الممزقة بين حياة الارستقراطية والجاه والنفوذ، وهو ابن ناظر النظار الباشا رئيس الوزراء، واختصاص الحقوق، ومهنة القضاء بمتطلباتها المرجعية التى تطوى العاطفة لصالح اللوائح وما تحتويه الاضابير والمستندات من ناحية، وحبه

للفن الذى ملك عليه كيانه واستغراقه فى معايشه والتعبير عن أبناء الطبقات الكادحة فى ورعهم وفى جموحهم الحسى وفى كفاحهم وفى انكسارهم وفى شممهم، فى تململهم وفى صخبهم. وفى العوالم التى تكتنفهم، الريف والبحر والنهر والمعمار والصحراء.

كان الفن فى عهده وفى وسطه العائلى خارج قائمة المهن المعتبرة، وكانت عائلته لا ترى فى فنه قيمة إلا من خلال إطراء الأجانب له.



كان **محمود سعيد** ينظر من وراء منصة القضاء إلى متهم بالتبديد، وهو يصلى فى ورع يائس فيخط على أوراق القضية خطوطا يسجل بها اللحظة التى تلح على ضميره الفنى الذى ينساب من ضمير القاضى ليتحول إلى أسطورة من أساطير الوجدان المصرى فى لوحة المصلى، وكان يلمح ضوء الشمس يتلألأ على السمك فى أيدى الصيادين فيشع بالضوء كالماس، ويكمن هذا الملمح فى خياله وفى وجدانه وفى حلم المساء وحلم اليقظة يلح عليه حتى يفرغه بأن يهرع مبكرا إلى سوق السمك يسجل على الواقع ما وقر فى خياله منذ الإحساس الأول الذى مرت عليه شهور عديدة، ويدخل فى حمى إفراغ متواصلة إلى أن ينتهى من رائعته الصيادين. يرى فى بنات البلد بملايات اللف والغموض الذى يكتنفهم ترجمة لشخصيات **دستوفيسكى** الثنائية التى تجمع بين الشيطان والملاك فى جسد واحد، طوف فى متاحف الفن الكبرى وعاصر التيارات المارقة للفن الحديث إلى جانب روائع الكلاسيكية والواقعية والرومانتيكية والتعبيرية والسيريالية. وتتلمذ مع وجهاء جيله فى مراسم الأجانب المنتشرة فى الاسكندرية، ولكنه كان مدفوعا بقوة لبلورة أسلوبه المتفرد، وكأنه يبحث عن حريته المفتقدة فى الوسط المحافظ البروتوكولى الجامد، ولزوميات المهنة المحبطة للاحساس لحساب الدور المؤسسة.

أعمال من إبداعه سكونية، وأخرى صاخبة، منها المتفجر فى تعبيريته والطافح برمزيته، ومنها البارد الجامد، عوالم عديدة طوف فيها، الشخوص المحافظة والمنطلقة، التكوينات الخيالية التى احبها أكثر من تكوينات النموذج - الموديل - لإتاحتها مساحة أوسع للخيال والتحرر، وللطبيعة التى تمكن أن يترجم فى مناظرها تعميمات خالدة ومن خلال كل ذلك البحر السكون والصخب، اللوحة والزفارة، السر والسحر والشجن، الرعب والأنس، الأسطورة والمأساة، الأمل والقدر، تحت انواء الموج وعويل الرياح، البحر الذى يمثل خيط الربط فى كل اعماله بصورة أو بأخرى.



لقد أحب **محمود سعيد** وهو ابن الخاصة، مصر والمصريين، كل المصريين، الكادحين خاصة، مثله فى ذلك مثل **إبراهيم باشا، ونوبار باشا، ويوسف كمال، وأحمد شوقى، ومحمد فريد، وسعد الخادم**.

لقد أحب المتمردين والمضطهدين من الفنانين رمسيس يونان - فؤاد كامل - منير كنعان - حسن التلمساني، فانضم إلى جماعاتهم - الفن والحرية، جانح الرمال، وشارك في رعاية الفنانين في معاوناتهم من المرض والفاقة، ودافع عن حقوقهم بإنسانية ومحبة.

محمود سعيد ليس رائدا لفن التصوير المصرى المعاصر فحسب، إنه نموذج للشخصية المتفجرة المتفاعلة من مكونات متصادمة متناقضة، تمرد عليها بأن انتزع نفسه من مهنة العظماء القضاء ليتفرغ للفن باقى حياته، فالفن عنده مثل التنفس لا يمكن له أن يحيا بدونه.

وقد فجر محمود سعيد قضايا كثيرة فى حياته وبعد مماته مما يدل على خصوبة تجربته وقوة سطوتها، فقد كان أول من يعرض لوحات العارى فى قاعات يؤمها المحافظون من لبسة الطرابيش والياقات المنشاة فى تحد غير مسبوق.

وكان فى ذلك فارسا يتوازى فعله بخلع النقاب على يد هدى هانم شعراوى، وبدعوى قاسم أمين، وبدعاوى التفرنج التى تبناها سلامة موسى والحرية التى دافع عنها طه حسين، وها نحن فى كليات الفنون فى بلادنا وقد تم حظر استخدام الموديل فى دروس الرسم إذعانا لهجوم المتطيرين وأعداء الفن، ونلمح منقبات يرتدين القفازات فى قاعات الرسم والنحت، وفى الثمانينات بعد رحيله بأكثر من عشرين سنة اضطر التعليم فى مصر لمصادرة كتاب أعد لطلاب الثانوية عن التذوق الفنى به عدة مئات من الصفحات وإعدام جميع النسخ، وسحب النسخ التى وزعت على الطلاب لأن حملة صحفية تبناها زمرة من السلفيين، وكان السبب أن بالكتاب لوحة لمحمود سعيد يصور فيها ساعى البريد وعليها اسم - الرسول - فادعى أصحاب الحملة أن الكتاب قد تجاسر وصور الرسول عليه السلام - بالرغم من أن الصورة تنطق بمحتواها وأن كلمة الرسول تعنى فى اللغة حامل الرسائل، ونشهد الحيرة والتوتر على المسئولين عن قاعات العرض حينما تصل لوحات بها شىء من العرى فى معارض دولية لتعرض فى قاعاتهم، وكأنه مازال عسيرا على معدة الثقافة وهى تتأهب لدخول القرن الواحد والعشرين أن تهضم ما هضمته معدة المصريين فى العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن.

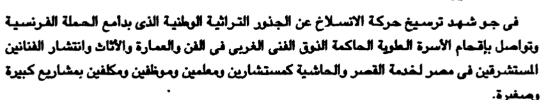
محمود سعيد رائد مفجر صاحب تجربة حقيقية أشعلها صراع عنيف وإصرار عنيد وحساسية شاعرية مرهفة.

نال محمود سعيد من عناية النقاد والكتاب والمنظرين المصريين ما لم يحظ به أى فنان آخر ربما باستثناء محمود مختار، وكان أكثر ما كتب عنه فى حياته من نقد ينشر فى الجرائد الافرنجية، فقد كتب عنه أحمد راسم، ايميه آزار، بدر الدين ابو غازى، حامد سعيد، جبرائيل بقطر، صدقى

الجباخنجي، رمسيس يونان، فؤاد كامل، عزت مصطفى، نعيم عطية، كمال الملاخ، رشدى اسكندر، سند بسطا، مختار العطار، صبحي الشاروني، وعز الدين نجيب، تناولوا أعماله من زوايا مختلفة تأملية، تحليلية، اجتماعية، رمزية وسياسية، كما كتب عنه من الوجهة الأدبية كل من «محمد حسين هيكل، مي زيادة، المازني والعقاد وعبد الرحمن صدقي».



المدخل: المثيرات:



في جو شهد ترسيخ حركة الانسلاخ عن الجذور التراثية الوطنية الذى بدأمع الحملة الفرنسية وتواصل بإقحام الأسرة العلوية الحاكمة الذوق الفنى الغربي فى الفن والعمارة والأثاث وانتشار الفنانين المستشرقين فى مصر لخدمة القصر والحاشية كمستشارين ومعلمين وموظفين ومكلفين بمشاريع كبيرة وصغيرة.

وكان ارتباط أولئك الفنانين الأجانب بالطبقة الحاكمة يحتم اختيارهم كفنانين محافظين ومهنيين ليس لهم طموحات إبداعيه إذ كان مدخلهم تجاريا بحتا.

ومع تسليط الضوء على أهمية الفنون الجميلة من قبل أهل الاستنارة من النبلاء والمشايخ والأفندية وتأسيس مدرسة الفنون الجميلة فى نفس عام تأسيس جامعة القاهرة.

وقد أكدت مدرسة الفنون الجميلة بدورها حضانة الفن الغربي من زاويته المحافظة التى تتسم بالواقعية الأكاديمية التى تعلى قيم الانتقاء والدقة والمهارة الحرفية، حيث ركزت برامج التعليم بالمدرسة على التقنيات والعلوم المؤسسة لها كالمنظور والرسم الهندسى والتشريح والتظليل وتكنولوجيات اليويات والأسطح والأجسام.

كانت هذه الأوضاع متسقة مع الحالة السياسية والاقتصادية، ومتوافقة مع مستوى الطموح الثقافى إذ رأى محركوه أن مجرد دخول المصريين فى مجال الفنون الجميلة، يمثل نقلة كبيرة فى مواجهة سيطرة الأجانب على الأنشطة الفنية وفى ظل شيوع الاعتقاد بتحريم الفنون أو بالدعوة إلى اعتبارها هامشية.

وفى هذا الجو خرجت الدفعة الأولى من الرواد من المدرسة وعادوا من البعثات إلى أوروبا مؤهلين بالمهارات الاكاديمية ولكنهم لا يتمتعون بالمكانة الارستقراطية التى يحملها الفنانون الأجانب.

وعانى أولئك الرواد من حالة تتلخص فى التعامل مع نوعيتين من المصريين، فريق مشجع لهم ولكنه محدود فى قدرته على المساندة، وفريق يتباهى باتصاله بالفنانين الأجانب المقيمين والزائرين وغير المتأهبين لدخول مغامرة مع الفنانين المصريين الجدد.

ومع روح الوعى بالحرية وبتأكيد الهوية المصرية والمطالبة بالاستقلال ودعوة الاستقلال التام أو الموت الزؤام، التحم رجال المال والأعمال مع رجال السياسة ونبلاء لهم مكانتهم لدعم فكرة الهوية فى الفن وفى الثقافة، وازدهر فى هذا المناخ مفكرون وفنانون وطنيون ذوو اهتمامات شمولية - نهضويه فلمع أحمد شوقى والعقاد والمازنى وهيكل والحكيم وسيد درويش وسلامة حجازى وداود حسنى ومحمد عثمان وبديع خيرى وسلامة موسى ونجيب الريحانى وغيرهم. انعكس هذا التيار على جماعة الرواد الاوائل للفنون الجميلة كل بطريقته الخاصة، فبينما وجد أحمد صبرى و محمد حسن ضالتهما فى مواصلة ما تعلماه فى المدرسة وفى البعثة للارتقاء بصنعة الرسم والتلوين وترسيخ السيادة والتقنية، ونقلها إلى أجيال لاحقة من خلال التدريس اتجه راغب عياد إلى الأوبرا وإلى الأسواق الشعبية هو ويوسف كامل لاستلهام البيئة الشعبية بأسلوب مميز لكل منهما، ويلجأ محمد ناجى الذى علم نفسه خارج المدرسة إلى النهضة المصرية كموضوع والريف مشاركا محمود مختار كل يطور منهجه واسلوبه الخاص.

وكما يقول رمسيس يونان «وكانما المطالبة بالحرية الجماعية، وتأكيد الشخصية الفردية صنوان لايفترقان» ويؤكد يونان خطورة هذا الانقلاب الخطير فى مجرى تاريخ الفن المصرى الذى قام تراثه فى جميع العهود على تقاليد جماعية وطابع مميز.

ثم يقرر أن محمود سعيد بلا تردد كان صاحب الشخصية الفنية البارز والأشد استقلالا بين اقرانه، حيث انفرد منذ البداية بأسلوب شخصى واضح السمات بالرغم من تأثير الثقافة الغربية عليه، ومن اطلاعه الواسع على فنون الشرق والغرب.

محمود سعيد - السمات الشخصية والمواقف:



ولد محمود سعيد بالاسكندرية فى ابريل ١٨٩٧، وتوفى بها فى نفس يوم ميلاده عام ١٩٦٤ وعاش ٦٧ عاما حافلة بميلاد ونمو وتفجر ونجومية وصراع داخلى وخارجى عارم.

وقد كان ابن ناظر النظار (رئيس الوزراء) وخال الملكة فريدة ومنتسبا إلى عدد من العائلات النبيلة من أصحاب الجاه والثروة والنفوذ وعاش فى قصر والده بجهة سيدى أبو العباس بالاسكندرية بحرى، ونشأ تحت الرعاية والعناية، وقد نال ما لم يبلغه غيره من الفنانين المصريين من جيل الرواد من مكانه واعتراف رسمى فتصدر اسمه قائمة الرواد مع محمود مختار واحتل المساحة الأوسع فيما كتب عن الفن المصرى المعاصر فى حياته وبعد وفاته، وقد عاش حياة متضاربه - فى وسط ارستقراطى ومهنة بيروقراطيه وهواية بوهيمية تسلطت عليه وأسلم نفسه لها، وهى فن الرسم والتصوير التى لم يكن لها

مكانة اعتبارية من أى نوع فى عهده وبينما كانت مكانة سعيد تتوطد فى الأوساط الفنية على أعلى مستوى كان تقبل عائلته لفنه مبنيا على أعجاب الأجانب به فقط.



وقد جاء محمود سعيد مختلفا بشدة عن زملائه من جيل الرواد لأسباب ترتبط بتكوينه الشخصى والعائلى والدراسى والمهنى، فقد سلك مسلكا دراسيا مختلفا اذ التحق بمدرسة فيكتوريا ثم الجيزويت وهو فى سن السابعة حتى الحادية عشرة ثم وفر له والده مدرسة خاصة بالقصر حيث عهد إلى نخبة من الأساتذة لوضع برنامج دراسى على نظام المدارس الحكومية فيما بين عام ١٩١٠ إلى ١٩١٤ ومن بين المعلمين بلاك بورن مدرسة الرسم والتلوين المائى والسينيورا كازوناتو الفنانة ومعلمة الرسم، وبعد أن حصل على شهادة الكفاءة منازل عام ١٩١٢ التحق بالمدرسة السعيدية لمدة عام واحد ثم انتقل إلى الاسكندرية بعد اعتزال والده رئاسة الوزراء وحصل على البكالوريا منازل عام ١٩١٥، وفى هذه المرحلة ظهرت ميوله فى الرسم حيث ملأ صفحات الكتب والكراسات الدراسية بالرسوم وكان على السبورة مقلدا أستاذه توفيق افندى الذى كان يرسم على السبورة فى منزله، كما كان يرسم رسوما ساخرة من أستاذ اللغة الانجليزية بمدرسة السعيدية ويسرع بالعودة إلى مقعده.

وحاول سعيد أن يتخصص فى الفن بالدراسة ولكنه اضطر تحت وطأة التقاليد إلى الخضوع لإرادة والده وسافر إلى باريس فى سن التاسعة عشرة ليحصل على ليسانس الحقوق عام ١٩١٩، وفى فترة بقائه فى فرنسا لم يتصعلك ولم يعان البؤس الذى لاقاه محمود مختار - كان ميسورا وآمنا ولكنه تعرض بالمتاحف إلى تيارات الفن الحديث وإلى تمجيد الحرية وإلى إصدار ثورة ١٩١٩ فى مصر والدعوة إلى البحث عن الذات والاستقلال وبعد الانتهاء من دراسته فى فرنسا التحق بمرسم الكوخ الصغير الذى أسسه المثال الفرنسى انطون بورديل، ثم بالدراسة الحرة بأكاديمية جوليان بباريس حيث تتلمذ على يد الفنان بول البيرلورانس من ١٩١٩ إلى ١٩٢١، كما عكف على الدراسة الشخصية فى متاحف هولندا وإيطاليا وفرنسا وإسبانيا، وكان لذلك تأثير فى تنشئته مستقلا عن التيار الأكاديمى والأوروبى واللمسات الانطباعية التى هيمنت على مجموعة الرواد وظهرت فى أعماله المبكرة. وغضب ابيه على هذا الاستغراق فى الفن فبادر بتعيينه بسلك القضاء عام ١٩٢٢ كمساعد للنيابة بالمحاكم المختلطة بالمنصورة - التى أصبحت ملهمته فى هذه الفترة وظل يترقى حتى اصبح مستشاراً.

ومع تمتع محمود سعيد بثقافة رفيعة المصادر، كان مرهف الحساسية فى احتفاله بالحياة اليومية والفولكلور المصرى.

وبالرغم من الهدوء الظاهر فى حياة وشخصية محمود سعيد وحرص على حجب حياته العائلية، إلا أن حياته الداخليه قد عانت من الصراع العنيف بين تقاليد مجتمعه وأسرته المحافظة المستقرة وما يترتب

على ذلك من قيود - وبين رغباته وتطلعه إلى التحرر والتمرد والانطلاق وفى هذا يقول بدر الدين ابوغازى:

«شاء قدره أن يجمع بين مهنتين كان الوفاق بينهما عسيرا أرادت له ظروف حياته أن يمضى فى دراسته للقانون بينما ميوله تشده إلى دراسة الفن ولكنه طوى فى نفسه هذا الصراع ومنعه حياؤه ومحبته لأسرته واحترامه لتقاليدها ان يعلن اختياره ويثور على الطريق كما ثار كثيرون غيره فى تاريخ الفن واستطاعوا ان يتخلصوا فى البدء من الصراع ، كانت صفات سعيد الذهنية واعتداده بنفسه وحرصه على كرامته جعلته يعطى وظيفة القضاء من جهده قدرا كبيرا تمثل فى احكامه وبحوثه القانونية التى عكف عليها خمسة وعشرين عاما من حياته حتى وصل إلى منصب المستشار فتخلى عن منصبه وأعطى للفن كل وقته».



وهكذا قضى محمود سعيد الجزء الأكبر من حياته كشخصية مؤسسة صاحب مسئولية تجاه المستوى الاجتماعى المرتفع للأسرة النبيلة فى سلوكه ومظهره الملتزم والمتحفظ والذى يكبح انفعالاته ويستهلكها داخليا. دون الإفصاح عنها بالمرة.

وقد ظلت مكبوتاته تجاهد فى التسرب إلى السطح المؤسس الرسمى فى صورة حبه لفن الرسم والهروب من بلاغة الحجة اللفظية الاستنادية ذات المعنى المحدد الجامع المانع فى طموحه - إلى اللعب بالأحبار والاقلام فى عمل مسودات تخطيطية ثم الرسم ثم الفحم ثم التلوين، وصار أكثر حرية وانطلاقا فى جولاته الأوروبية فى المتاحف الزاخرة بأعمال مثيرة فأصبحت لديه الجوانب الانطولوجية والجوانب المؤسسية التى انسحبت تدريجيا حتى أتخذ قراره الجسور فى هجر مهنة العمر (القضاء) وأن يصبح فنانا متفرغا لفنه. وبمقاييس الوسط الاجتماعى الذى نشأ فيه محمود سعيد ابن رئيس مجلس الشيوخ ونسيب البلاط، وبمقاييس النظرة الاجتماعيةالاعتبارية للقاضى فى مواجهة الرسام نستطيع أن نتصور مدى التضحية ومستوى التحدى والضغوط النفسية التى كابدها ليتخذ هذا القرار المدهش الذى مكن الانطو لوجى الامبريقى على اقتحام المؤسسى، وعلى مستوى آخر فإن محمود سعيد قد تنازعته رؤيتان للعالم: رؤية محافظة فى تصوير الشخصيات البورتريهات وتتصاعد إلى مستوى المقدس عند تصوير المصلين والقبور وقارئى القرآن...، ورؤية حسية شبقية فى تصويره العارى والتلميحات الجنسية الظاهرة الرجولية والأنثوية، وفى الصحة والحيوية فى الشخوص وفى الإيحاءات الشهوانية صراع نفسى بين المحافظة الصارمة والنظام البارد، وبين الحرية والانطلاق - صراع بين الفضيلة وبين المجون.

وعندما ترك محمود سعيد كرسى القضاء وهو فى الخمسين هدأت نفسه من الصراع الداخلى وتفرغ لفنه، ولكن ذلك قد أدى من الوجهة السيكلوجية إلى تحول طاقة الانتباه والمتابعة الموضوعية إلى ازدياد وعيه بالعالم المحيط به، فتراجعت الحيوية الرمزية والإحساس الشعرى والسحر الخفى للمناظر

والمدينة وبراما الطقس فى الكورنيش وكلن التنازل عن المسئولية المهنية فى سلك القضاء وبين الميول الشديدة إلى الفن كان بمثابة مثير يركب له ضغوطه النفسية على الفنان ولكن نتاجها التعبيرى والرمزى قويا.



وهناك بعد آخر لشخصية محمود سعيد يتضح من خلال مشاركته فى الحركة الفنية فقد كان حريصا على المشاركة الفعالة على مستويين ـ أولهما متأثرا بممارسته القضاء من حيث الاهتمام بالأجزاء التى يتألف منها موضوعه وإحكام التكوين والاعتناء بالحقائق المفصحة وعنايته بالحرفية ـ كما كان يعتنى بعمله بنفسه حيث شاهده صدقى الجباخنجى «يقضى يوما بكامله فى السراى الكبرى بالجمعية الزراعية الملكية فى مايو ١٩٥٢، بين لوحاته يثبتها فى اطرها بيديه ويرقمها ويصنف دليلها ويحملها من هنا وهناك كمن يحمل أولاده بين يديه فى لهفة وحنان» ويقول الجباخنجى «رأيته اياما على هذا الحال لا يعتريه ملل أو تعب» وكان منضبطا دقيق المواعيد بسيطا هادئا مثقفا هادئا يقرأ التاريخ والأدب ويستمع إلى الموسيقى الرفيعة، عازفا عن السياسة كما شارك محمود سعيد فى جماعات ثورية فى الفن المصرى الحديث كجماعة الفن الحر التى شارك فى معرضها الأول فى ٨ فبراير عام ١٩٤٠.

كان يرسم الموديل سبع ساعات يوميا وكان يستغرق فى اللوحة الواحدة من اسبوعين إلى ثلاثة وأحيانا عدة شهور ـ وكانت بوارق الإلهام والمثيرات العابرة تلح على ذهنه لسنوات طويلة يتصالح معها بفعل فنى. وكان ينظر إلى المتهمين فى قفص الاتهام بعيون القضاء وبعيون عاطفية فى آن واحد، وأحيانا ما كان يرسم من فوق منطقة القضاء صورة متهم برئ يصلى فى ساحة المحكمة.

هذه هى المكونات السيكلوجية لشخصية محمود سعيد: السطح المحافظ الهادئ والفوران الداخلى الصاخب الماجن المفرط فى الصوفية وفى الحسية فى آن واحد، كإيقاع الزار الصاخب الماجن المقنع بالأدعية والدروشة، والتفكير عن الذنوب بالدوران اللاواعى عند الدراويش والمجاذيب أو بفضح المستور عند بنات بحرى بملايات اللف التى تكشف عن الشهوة المستترة وراء الأحجبة المصطنعة.

والموقف المتصارع بين الحياة الارستقراطية والأسرة المحافظة والوظيفة الرسمية والمكانة الاجتماعية، والجذور التركية من ناحية، والانحياز العاطفى ناحية الموضوع الرومانسى الشعبى الريفى الذى يحترم المشاعر والاهتمام بالجوانب الحسية الشهوانية ليس وقفا على محمود سعيد، بل ربما كان نمطا متكررا فى تاريخ الفن يمثله تولوز دى لوتريك فى فرنسا، وفى المجتمع يمثله إبراهيم باشا ونوبار باشا واحمد شوقى وإبراهيم ناجى، حيث جمع كل منهم بين مجموع الصفات المتباينة فى شخصية التركى أو الأرمنى المنتسب إلى الخاصة الارستقراطية صاحبة النفوذ أو متخذة القرار ولكن انحيازهم إلى ما هو شعبى ووطنى كان متفجرا ومفصحا كل بطريقته وبلغته ووسائله.

محمود سعيد بين الشرق والغرب «المصادر الرشيدة*»:

يرى رمسيس يونان فى محمود سعيد أنه عن حق بلا تردد صاحب الشخصية الفنية البارزة والأشد استقلالا عن أقرانه، حيث انفرد منذ البداية بأسلوب شخصى واضح السمات بالرغم من تأثير الثقافة الغربية عليه ومن اطلاعه الواسع على فنون الشرق والغرب.

كان محمود سعيد كثير السفر إلى الأقصر وأسوان وأبو سمبل فى الثلاثينيات، وأثاره الفن الفرعونى بشدة، وتمركز اهتمامه على النحت والعمارة دون الرسم الذى يؤثر الهيئة على اللون، إذ شعر محمود سعيد بموضوعاته مجسمة وقد فتنه رأس إخناتون الذى ألح عليه فى رسم شخوصه بل انه يعتبر شخصا أتونيا من حيث هيمنة الشمس على كيانه التشكيلى كله. وينعكس احتفاله بالنحت والعمارة المصرية على تشكيله لكتل العناصر من ناحية وكأنها تماثيل صريحة تحجر بعضها أحيانا كما فى لوحة القط الأبيض التى تبدو وكأنها تماثيل فى تكوين صامت ثم تصويره وكما فى لوحة المدينة والعائلة والمصلين والشواديف وقد أنتجت كلها فى الثلاثينيات، أما فى لوحة السابحات التى انجزها فى عام ١٩٣٤ فيتضح فيها تأثير أفريقى نوبى بشارى حيث تتبدى المستحمات الثلاثة العرايا وكأنهن تماثيل أفريقية برونزية أو أبنوسية بالغ فى تجسيم التفاصيل والانتفاخات على غير عادته فى هذه اللوحة، وعمد إلى تجسيم الكتل البشرية الرأسية فى مواجهة المياه المنسابة أفقيا. الخلفية الباهته. كما تظهر مؤثرات الفن الإسلامى فى موضوعاته الدينية - ملامح العقود والاعمدة والنوافذ المزخرفة.

أما تأثر محمود سعيد بالفن الغربى فقد كان له طبيعة خاصة، ويقول يونان :

«لا نكاد نرى شيئا يستحق الذكر أخذه سعيد من التراث الاوروبى. حيث أراد فى بداياته التقليد، ولكن طبيعته غلبت عليه فإذا بأسلوبه يتبلور بصورة حتمية لا مفر منها.

أشاح محمود سعيدبوجهه عن الجمال المثالى وعن الحركات العضلية التى ميزت التيار الفنى الإغريقى الهلينى الذى انعكس على الفن الأوروبى بصفة عامة وعلى عصر النهضة على وجه الخصوص، ونبذ التيارات الاوروبية فيما بعد النهضة كالباروك والروكوكو والرومانتيكية والواقعية والتأثيرية ورفض ما بعدها من تيارات حديثة. بينما أخذ عن الفن الأوروبى أسلوب التصوير ثلاثى الأبعاد بظلاله وأنواره ودرجاته اللونية، كما أخذ عنه القواعد الهندسية فى تخطيط اللوحة ويقول سعيد انه قد تأثر بفكر سيزان

* المصادر الرشيدة مصطلح ابتكره عند الكلام عن محمود سعيد الفنان فؤاد كامل

واقتنع به من حيث أن الطبيعة ليس بها خطوط وهناك احجام تتحرك وعلاقتها مع أحجام أخرى قريبة منها هى التى تكون الخط.



إن احتكاك الفنان الغربى الحديث بالشرق أدى إلى تأثره الشديد بمعطيات الطبيعة المتميزة كما عكس نظرة عميقة للغة الفنية للشرق، ففى القرن التاسع عشر بدأ الكثير من الفنانين والباحثين إلى الانتباه إلى أهمية الاحتكاك بالثقافات الاجنبية كشركاء، وتبين لهم اهمية هذه المشاركة، ويقول ارنست ستراوس Ernst strauss: «الحقيقة أن كل مجموعة من الناس تستطيع أن تتعرف على نفسها فى الأعمال الفنية للآخرين».

ومن التمرد على العمق المنظورى والصياغة الاصطلاحية للتعبير عن العمق عند جيوتو وسيمون مارتينى وفرا انجيليكو وفوكيه. استوحى سعيد الأوضاع المثالية والتجسيم بدون منظور كالتطريق على النحاس للعناصر والتكوين المسرحى والمسحة القدسية .

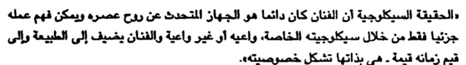
ومن عديد من فنانى النهضة استلهم علاقات تكوينية مثل مجموعة العقود فى مظهر منظورى مائل كما فى الجانب الأيمن من لوحة اناتونيللو داماسينا وعنوانها سانت جيروم فى مكتبه ولوحة البشارة لعدد من الفنانين ومن بينهم ليوناردو دافينشى ومن لوحات بلينى ومساشيو وروبنز ورمبرانت استوحى مناهج معالجة الضوء لتجسيم الكتل والحجوم والإضاءة والسحر والرؤى الداخلية وتلخيص نقاط التركيز الضوئى والطاقة النابضة وراء المادة.

وقد استعار سعيد أيضا عددا من عناوين لوحاته وموضوعاتها كالعائلة، والبشارة... سان جورج والتنين والطرد من الجنه. وتقترب أعماله من ستانلى سبنسر من حيث التركيز على الشكل والحركة واختزال التفاصيل مع ما فى أعماله من مسحة ملحمية تتبدى فى لوحة الزار ودراسة الخيول والصيد العجيب والدراويش ومن مارك جيرتلر الوانه النحاسية اللماعة ورسم الشخوص كالدمى، وطبيعة الحركة فى لوحاته، الوميض اللونى وتقسيم العناصر والتكرار للشخوص مصفوفات شبه فرعونية. كما استلهم من دى كيريكو خلفياته الموحية. أشرعة المراكب، الدخان الأبيض والظلال الحارقة فى خلفية الصورة، القطط المجمدة والكلاب التى تسعى فى خلفية المنظر.

ويصرح سعيد أنه مر بمراحل عديدة فى تأثره بالفنانين التشكيليين، بداية بحب روبنز للحركة والحيوية ورمبرانت؛ لأن قيم الضوء عنده مدهشة، بالإضافة إلى العمق والإنسانية وتحليل الشخصيات، وبعد قليل، وجد «أن روبنز سطحى، أما رمبرانت فعميق، كان الضوء عنده يشع من الداخل، وضحى باللون وابقى على الأحمر والبنى فقط ثم أحب الهولنديين والبلجيكيين خاصة الأخوين فان إيك حيث يعتقد انهما وصلا إلى قمة الاتقان للصنعه أو التكنيك... وجد عندهما إلى جانب الصنعة والتكوين

الشعور الداخلى الشعرى... رغم واقعيتهما الواضحة كما تأثر ايضا بالايطاليين من عصر النهضة وخاصة تأثره بالوان فنانى البندقية، بالإضافة إلى فنانين آخرين

موقف محمود سعيد من مصادر إلهامه



«الحقيقة السيكلوجية أن الفنان كان دائما هو الجهاز المتحدث عن روح عصره ويمكن فهم عمله جزئيا فقط من خلال سيكلوجيته الخاصة، واعيه أو غير واعية والفنان يضيف إلى الطبيعة وإلى قيم زمانه قيمة - هى بذاتها تشكل خصوصيته».

كارل يونج

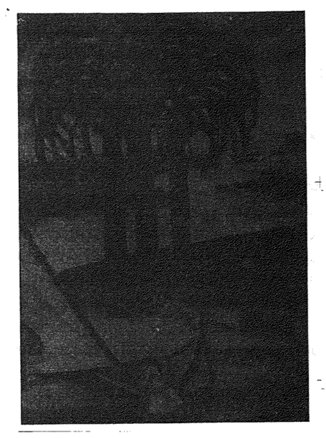
الأشكال المعتادة الشائعة التى صورها محمود سعيد فى لوحاته من المظاهر والجمادات والمصنوعات لها قدر من الإيحاء السحرى ودلالات رمزية، فهو يحول هذه الأشياء بدون وعى إلى رموز لتكتسب سيكولوجية خاصة تتخطى حدود مظهرها المرئى.وقد اعتقد علماء الكيمياء فى القرون الوسطى بان ارواحا تسكن المواد كالأحجار والمعادن، وذلك يرجع بأنه كما يوضح يونج إلى العقل الباطن الذى يأتى دوره عند وصول الفكرة المنطقية إلى منتهاها، ويأتى دور الدهشة والغموض، حيث يملأ الإنسان المناطق الغامضة والمجهولة بمحتويات من لا شعوره.

وكما يظهر هذا الإحساس الغامض بأن العنصر المرسوم يحوى أكثر مما تشاهده العين فى أعمال جيورجيودى كيريكو الاسطورى الباحث عن التراجيديا والذى يقول عن أعماله الميتافيزيقيه «لكل شىء وجهان، الوجه المعتاد، والوجه الشبحى أو الميتافيزيقى الذى يراه قلة قليلة فى لحظات الاستبصار والتأمل الشارد، وأن يضمن عمله الفنى شيئا لا يظهر فى هيئته المنظورة»، تظهر هذه الخاصية فى أعمال محمود سعيد حيث أن بعض أعماله تبدو للمشاهد كالأحلام تتصل باللاوعى فنطوف فى لوحاته بالصحراء وبالنيل وبالمراكب الشراعية وبالبحر وفى داخل المساجد فى منظور محكم وضاء بأضواء ساخنة قاهرة وامضة مصادرها غير منظورة، عناصر يومية دنيوية، وعناصر كلاسيكية صرحية تتبادر الأدوار على مسرح لوحاته.

ومحمود سعيد يركز على عالمه الداخلى اللاوعى يمثل احتفاله بالعالم الخارجى من اهتمام وبقدر انشغاله بعمليات التوازن والتوحيد والايقاع من الوجهة البنائية التكوينية وبالخلطات والرقات اللونية، وبعملية توليف وبلورة عناصره فى صيغة تشكيلية خصوصية وربطها بما يجاورها وما يحيط بها من صيغ مكانية، فإن الحياة الخاصة باللوحة تنطلق لا شعوريا فى حالة من الإلهام الحذر. وكأنه يتبع نصيحة كاندنسكى بانه لابد للفنان أن يركز عينيه على عالمه الداخلى بينما يركز أذنيه على العالم الخارجى. ومن ثم فان سعيد يعكس فى أعماله ذلك الجو الهروبى إلى الداخل وإلى الخيال حيث يعكس خبرته العاطفية وليست الادراكية للطبيعة فقط.

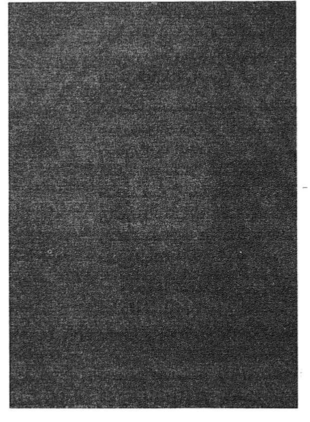
ومحمود سعيد قد نجا برجاحة عقله وحساسيته وثقافته من أن يقتنع بضباب الماضى والوقوع فى اثر الملامح التراثية، ولكنه أعطى أحاسيسه الى اعمق الأصوات الشاعرية فى محيطه البيئى.

ولعل أبلغ تعبير عن علاقة محمود سعيد بالأساطير يتجلى فى عبارة رمسيس يونان التى يقول فيها: «ان هذا الفنان الذى لم يصور قط الأساطير، هو فى الواقع خالق الصورة الأسطورة فى فننا الحديث».

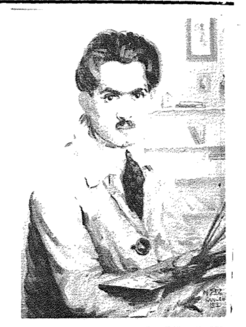


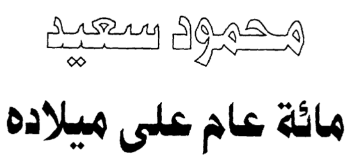
تفصيل من لوحة القرية النخيل

ويقسم هيربرت كون Herbert Kuhn الاتجاه الفنى الى نوعيتين الخيالى الذى يتعامل مع الخبرة غير الواقعية كالحلم، والحسى الذى يتعامل مع المثيرات البصرية بصورة إدراكية مباشرة وملموسة ويقول أن المصريين قد تمكنوا من التعبير عن العواطف الدينية والروحانية بحساسية بالغة منذ أكثر من ٤٠٠٠ سنة، وفى أعمال محمود سعيد امتداد للتعبير عن تلك العواطف بصورة مرهفة شفافة شاعرية.



تفصيل من لوحة القرية عمارة القرية





محمود سعيد

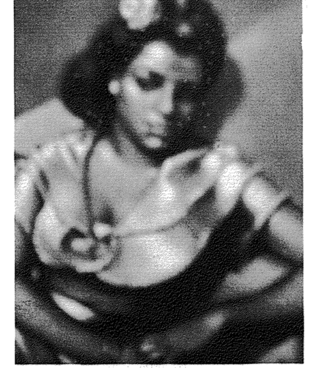
مائة عام على ميلاده



قرية



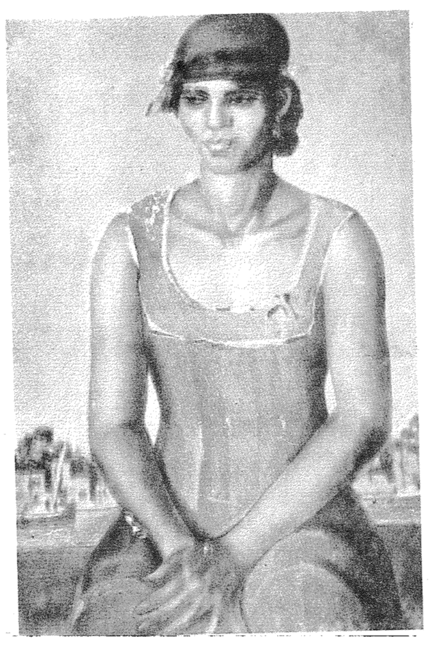




نادية



المدينة



امرأة «ذات الرداء الأزرق»



نادية وعصفور الكنارى



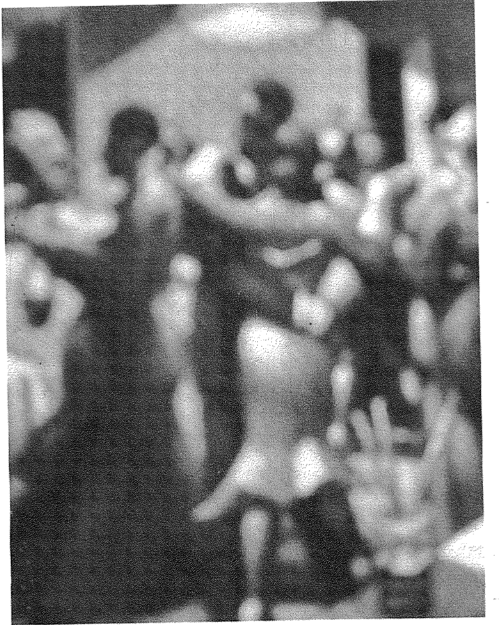
نبوية بالرداء المشجر - زيت على توال



البشارة



فتاة على كرسي



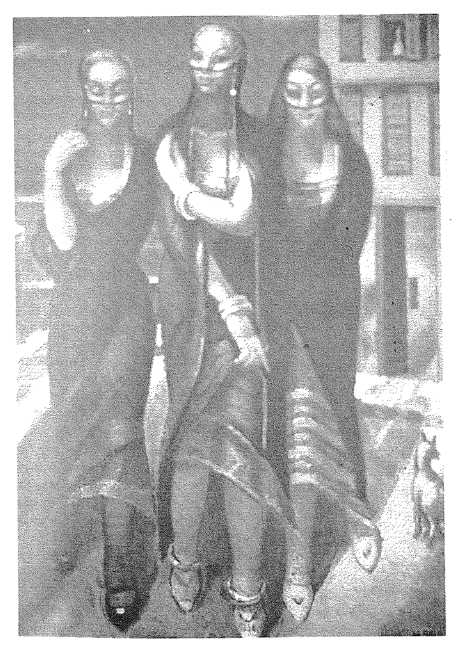
الديسكو



امام الدوار ٣٢×٤٠ سم . زيت علي توال



امومة ٥, ٤٠×٥, ٥٠سم. زيت على ابلاكاش



بنات بحرى



التنظيف الإجبارى لكليوباترا

أخرجوا الفتيات جميعا من البهو

نادوا على الشعراء الذين استهاموا بها

أجلسوهم قريبا من الأرض

غطوا دماء افتضاض العذارى الجميلات

بالشاش

غطوا المصابيح بالسيلوفان

ولاتتركوا رجلا واقفا دون أن تطردوه

اسألوا عن نوافذ ضائعة من منازلها

أحضروها

اسألوا عن محبين

أشواقهم حاولت أن تكون بغير ظلالٍ

ولم تستطع

جردوهم وهاتوا الظلال

املأوا البهو بالصولجانات

مروا على المدن الساحلية واقترحوا نخبها

واخدعوا الناس

لاتشربوه

استعينوا بحيلتكم

مارسوا الجنس

من تتأوه دون مماحكةٍ

أحضروها ستصبح جاريةً

أعلنوا عن مسابقة للأغانى الحزينة

وانتخبوا سيدا

أحضروه

وفى البهو مروا على الشعراء

امنحوهم براميل خمرٍ

وآنية وأباريق

دوروا علي الآخرين بآنية وأباريق

ثم اقفلوا الباب

وانتظروا

بعد حين من الوقت

سوف يئن الممر الطويلُ

وسوف نرى جسمها المتناسق ينهب أحداقنا

أمهلوها فلن تتعثر

أذيال فستانها ستزيل الهواء الذي وطأته

أتركوها، تهمُّ إلى العرش

تلمسه بأصابعها

تتذكر

لاتنحنوا قبل أن تسترد مكانتها

وإذا ابتسمت

أطرقوا كالحيارى

سيندفع الشعراء

اتركوهم

ونادوا الجوارى اللواتى تأوهن دون مماحكة

أوقفوهن تحت الظلال

ونادوا المغني

فإن بدأ الحفلُ

قوموا جميعا إليها

اخلعوا ثوبها

أنهكوها بأنفاسكم

واغسلوا جسمها بالمياه التي يتوهمها بعضكم

واغسلوا القدمين

اغسلوا منبت الشعر

منحنيات الأنوثة

حتى إذا تعبت

قيدوها إلى الأرض

لاتجعلوا فمها فى اتجاه السماء

افردوا ساعديها إلى آخر الشوط

قيسوا مسافة ما بين أطرافها والهواء

ولاتسرقوا كل زينتها

دونوا فوق أردافها ما تشاءون

بعض الحروف

وبعض الرجاوات

وانصرفوا

سوف أتبعكم

سوف أوصد باب المكان

وسوف أعلّق لافتة:

المقيمة فى القصر

ترجو جميع المحبين أن يكتفوا بالطواف

وترك بطاقاتهم

فهى نائمة فى الدهاليز

جالسة قرب صحن من الخشب الأرو

تطحن حبات قهوتها

وتحاول أن تتذكر أسماءها كلها

وتحاول أن تتأمل مهد الجمال

وحلم الخيالِ

المقيمة في القصر

سيدة السيدات

وأم البنات

وزينة كل الوصيفات والعاشقات

وخاتمة الملكات

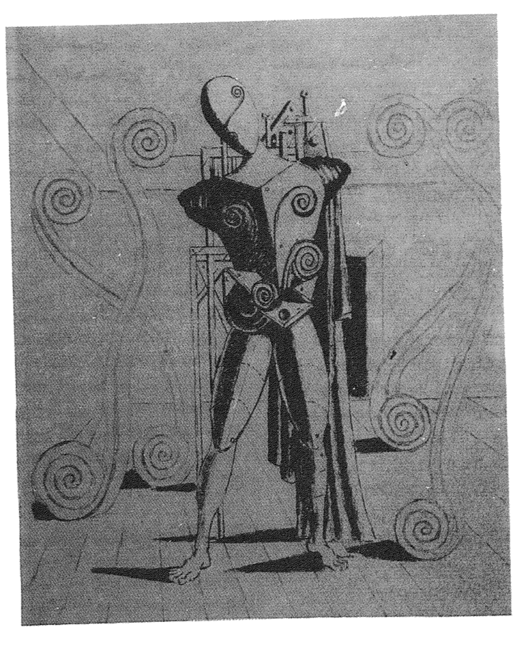
اسمها ربما كليوباترا

اسمها ربما ناريمان

الموقع أدناه.

آخر عشاقها

عبدالمنعم رمضان



دى كيريكو . شاعر الحب القديم فى الحجرة . حفر على الزنك.

كاثرين بلسى
ت: محمد الجندى

الحب فى مابعد الحداثة
تساؤلات حول ميتافيزيقا الرغبة

(أ)

الحب لا يشترى بالمال*

بالرغم من أن عصر ما بعد الحداثة يقوم على لبنات من الاستهلاكية المفرطة، والمنطق الثقافى للرأسمالية الحديثة وشهوة المال، ومنتج لإرضاء كل نزوة محتملة - بل إنه قد يتواجد المنتج أولاً وتتحدد النزوة على أساسه فيما بعد - نجد أن الحب يبقى باعتباره قيمة خارج السوق وبينما يمثل الجنس مجرد سلعة نجد أن الحب هو شرط للسعادة التى لا تشترى، والشئ الوحيد المتبقى من رغبة لا يمكن أبدًا التأكد من إشباعها كاملة .وهكذا يصبح الحب أثمن من ذى قبل، وذلك لأنه لا يقدر بالمال مما يزيد شخصيته الميتافيزيقية رسوخًا وثباتًا. اكثر من ذى قبل أصبح الحب يمثل الحضور والسمو والخلود.. أصبح يمثل ما يطلق عليه **جاك ديريدا** «التقاربية...الكلام الحى»[1] .. اليقين - وباختصار أصبح الحب يمثل كل شئ يعجز السوق عن توفيره أو ضمانه.

ومن ناحية أخرى، فنظرًا لما يمثله عصر ما بعد الحداثة عمومًا وكتابات **ديريدا** على وجه الخصوص من موقف متشكك من الميتافيزيقا وما يثيره ما بعد الحداثيين من تساؤلات راديكالية حول الحضور والسمو واليقين وكل مطلق، نجد أنهم ينظرون إلى الحب الصادق نظرة المتشكك المستريب وربما جازلنا أن نتساءل فى ضوء خبراتنا بها حصاءاتنا وفلسفتنا وكل دليل وثائقى مادى... أين هى ضمانات الحب الصادق وتواصلاته وبراهينه على قدرته فى الوفاء بالتزاماته؟

*هذا هو عنوان اغنية شهيرة لفرقة البيتلز التى تألقت فى الستينات .

وفى الوقت نفسه لا يقضى الشك مهما كان قدره على الرغبة التى هى قدر كل كائن حى والتى يشكلها.. ولا نقول يوجدها أو يمحوها... نظام حضارى معين يمثل هو نفسه الباعث على تلك الشكوك. وهكذا يشغل الحب موقعًا تناقضيًا فى حضارة ما بعد الحداثة: فمن ناحية هو مرغوب إلى أبعد الحدود، ومن ناحية أخرى هو واضح السذاجة. وذلك كمثال كاتب بطاقات **دير يدا** البريدية، فنحن نعلم بالضبط عكس ما نرغب أو عكس ما نعلم عن ماهيـة ـ رغبتنا (١٩٤:١).

وعندما لفت **فرد يناند دى سيسيير** الانتباه إلى مشكلة الترجمة مكن قراءه من إدراك حتمية التفاوت الحضارى واستحالة سن قوانين يمكنها التغلب عليه. وكما وضح **سيسيير** فإنه ليس بالضرورة أن نجد من الكلمات فى لغة ما ما يساويها تمامًا فى لغة أخرى. وكما يدرك أى مترجم محترف فإن تلك المشكلة ـ ليست مقتصرة على الكلمات غير المحددة المعنى، بل هى تمتد لتشمل الضمائر والتذكير والتأنيث والأزمنة والفوارق [٢] وكما يتضح من ذلك فإن المعانى ليست حكرًا على الأشياء أو حتى على المفاهيم المستقلة عن اللغة فيكمن المدلول (المعنى) فى اللغة وبشكل أكثر عمومية فى الأنظمة الدلالية، (كالرموز على سبيل المثال)، وهو لا يوجد فى أى مكان آخر. والتعبير عن المراد تباينى، مع الأخذ فى الاعتبار أن الاختلافات لا يكفلها العالم أو تكفلها الأفكار. ويمكن الصدام بالعالم على أنه مقاومة ولكنه (أى العالم) أبدًا لا يمكن تعريفه أو معرفته خارج أنظمة الاختلاف التى تعرفه. والأفكار هى نتيجة للاختلاف وليست سببًا له، وهى علاوة على ذلك مؤجلة عن طريق الدال الذى ينتجها. ولأن المدلول مختلف ومؤجل ومكمل ومبعد بواسطة الدال، نجد أنه لا يمتلك أى أستقلالية أو جوهر .

ومن ثم فلا يوجد ما يؤكد أن خرائطنا اللغوية والدلالية والتباينية والتناسبية هى خرائط دقيقة، فنحن لا نستطيع أن نفكر أو نتناقش أو نعقل أو نجادل أو نعى خارج نطاق الاختلافات التى سبق وجودها فى نظامنا الحضارى، والذى سبق وأن تعلمناه.

ولا يعنى هذا أننا نستطيع خلق كل شئ أو أنه مهما كان ما نؤمن به فهو مقبول وصحيح بنسب متساوية، فإذا كنت أؤمن بأننى استطيع الطيران، فأنا بالأحرى سأتصادم بالعالم كمقاومة.. وهذا يعنى أننا لا نستطيع ضمان إيجابية محتوى ما نعرف بمجرد زيادة التوكيد فيما تتضمنه تعبيراتنا اللغوية، فالتوكيد نفسه لا يتواجد إلا فى اللغة التى استحضرت لتبرره ولا يعنى ذلك أنه لا شئ يتغير، بل على العكس نجد أن المعارف تتعارض وتتصادم منتجة أشكالاً بديلة من الفهم، ونجد أن المقاومات تولد تطورات جديدة، ونجد أن التفنيدات تمحو الاعتقادات القديمة، ولكننا نجد أن حيازة الحقيقة ليست اختيارية.

وقد اتخذت الحركة التنويرية من التفاوت الحضارى قاعدة شرعية تقوم عليها، فقد قيمت ووزنت المعانى والقيم التى تعتبرها الحضارات الأخرى،حقائق لا ريب فيها، ووجدت أن كثيرًا منها ناقص ـ بدائى أولا معقول أو يناقض العلم. ولكن بينما نبذت الحركة التنويرية التعصب بكل أنواعه نجد أنها مع ذلك قد ساهمت فى نوع آخر من الميتافيزيقا، وذلك باتخاذ موقعًا تدعى أحقيتها فيه، والذى منه قامت بالتقييم والوزن والحكم.

وذلك الموقع الذى من المفترض فيه أن يكون مستقبلاً وموضوعيًا .. باختصار «تنويريا» لا يبدو كذلك، ومن منظور ما بعد حداثى فإن الحركة التنويرية رغم حسن نواياها بدت وكأنها نتاج ضعف بعقول مجموعة من النبلاء.

والأسوأ من ذلك أنه بما أن الحقيقة هى مشرع، وبما أنها قد فرضت قيمها على كل هؤلاء الذين خولوا لأنفسهم أن يكونوا ضامنيها ـ طبقة العمال والعالم غير الغربى والنساء ـ نجد أنه تمامًا ككل الأصوليين قد شرعت الطبقة المتوسطة وطبقة البيض والنظام البطرياركى فى الاستثناءات والمظالم والعنف كحقيقة وأنهم قد برروا الاستيلاء والأذى والتدمير.

وقد أباح الحب الحقيقى نفسه والذى هو أيضًا نوع من أنواع المحاذير والإكراهات والملكيات المحدودة ومصادرة الأصولية الملكيات وتحويل الناس إلى مجرد ملكية وقد أسفرت جهود العالم الغربى الحديث لتحديد واحتواء الرغبة فى شرعية الزواج فى أحسن حالاتها عن حياة من المراقبة للنفس وبين الزوجين، وفى أسوأ حالاتها عن فرصة ممتازة للعنف الأسرى وإساءة تربية الأطفال، متوارية خلف حائط من خصوصية الأسرة.

(ب)

الحب هو قيمة دائمًا ما يسعى وراءها الجميع، ولكنهم فى الوقت نفسه ينظرون إليها بارتياب مستمر. فهل يمكن لتلك القيمة المتناقضة أن تتحدث أو أن يتحدث عنها أحد؟ تلك القيمة المرغوبة باعتبارها من أنفس القيم، والتى يخشاها الجميع لما قد تفرض من قيود، والمشكوك فيها حيث قد ينظر إليها البعض على أنها محض خيالات وأوهام ذاك هو حب عصر ما بعد الحداثة، حب صامت وثرثار فى الوقت نفسه فهو لا يستطيع التحدث ومع ذلك يبدو كما لو كان يتحدث بلا انقطاع فى الحضارة الغربية أواخر القرن العشرين.

والحب صامت لوعيه بعمق تبذله، وكما يوضح **رولان بارت** نشاهد على شاشات التلفاز ما بين ليلة وأخرى من يقول أحبك [٣] فكيف نستطيع نحن من نتوق إلى الاستقلالية بالذات والتفرد أن نشعر بتفرد تجربة الرغبة فى ذلك التكرار لتعبير بال مبتذل ولأداء أجوف يفتقد للتميز و «مقاوم للتفسيرات والتعديلات والقياسات والشكوك؟ (ب : ١٤٨) فتعبير «أحبك» يطمس معالم الاختلاف والتفرد فى الرغبة التى يحاول هو نفسه (أى تعبير أحبك) بلوغها، وهو فى الوقت نفسه يؤكد هذا الاختلاف الذى يحاول طمسه.. ذلك الاختلاف الناشئ عن تلك الفجوة بين أنا وأنت والتى تهيمن بالضرورة على الأداء بإطار من الانعزالية.

وهو أيضًا صامت لأنه لا يعرف كيف يتحدث، وربما كان **جاك لاكان** مصيبًا حين اعتبر ان الرغبة كامنة فى اللاوعى وأن باعثها هو نقص أو غياب فى لب الذات والرغبة خرساء وخاوية من المعنى فى داخل ذات الكلام الذى يمثل بدوره مطلبًا أساسيًا من متطلبات الحب. والحب هو كناية أو هو إحلال للرغبة فى الكينونة وتلك رغبة قاصرة عن تسمية نفسها، فهى تتحدث فقط فى استبدالات وأشكال بدون وعى لما تقول.

ويتناول **جون فرانسوا ليوتار** فى كتابه المنازعة (The Differend) «الحالة المتقلقلة واللحظية للغة حيث نجد أنه من الطبيعى أنه يمتلك شئ ما القدرة

على أن يصاغ لغويًا ولكنه يعجز عن تحقيق ذلك. (٤) فالمنازعة هى حالة من الاشتباك الذى لا يمكن فضه لأنه لا توجد قاعدة يمكن تطبيقها على كلا الجانبين المتنازعين، وهو فى واقع الأمر حالة من التصادم العشوائى بين شيئين فى عدم وجود لغة واصفة تستطيع الفصل بينهما، وقد يخنق التنازع هذا الجانب أو ذاك وفى أثناء ذلك يختفى الخطأ الذى تم ارتكابه ويتوارى ليعود فى الظهور من جديد فى شكل رغبة لإيجاد تعبير مناسب، فالتنازع مختوم بالصمت الحتمى. ويتناول كتاب **ليوتار** السياسة وليس الحب، فهو يناقش المنازعة باعتبارها تأكيدا « للسلطة التى تقضى على الظلم، ولكنه فى الوقت نفسه يسلم بتشابهها مع إشكالية تعذر الإيصال المباشر لما هية الرغبة» (ج:٧٠) وعلى سبيل التناقض فالرغبة منشودة ومشكوك فيها فى الوقت نفسه وبالإضافة إلى المعارضات التى يتكون منها الفكر التنويرى، وذلك بعيدًا عن بدائل العقل والجسم، والحضور والغياب، والواقع والخيال، نجد أن الحب لا يمتلك لغة واصفة مرضية تمكنه من الاتصال، والمقصود هنا هو الاتصال التام والفعال والحقيقى.

والرغبة فى جوهرها متغايرة الخواص والقواعد حتى بالنسبة لنفسها، فلا يمكن تعريفها أو جعلها حاضرة، والمفردات اللغوية للحب الحقيقى بنذره وعهوده وتحكماته ومجاملاته تخمد ذلك التغاير، ومن ثم يعود للظهور فى صورة رغبة محرمة. ويعرض الزواج باعتباره تشريعا أو دعوة للقيم الأسرية حلاً غير مستقر، وكما ورد على لسان الراوى فى رواية **جينيت ونترسون** مكتوب على الجسد (١٩٩٢) الزواج هو أضعف سلاح لمقاومة الرغبة، مثل ذلك استخدام بندقية هواء ضد أصلة (نوع من الثعابين)... ستجد نفسك راقدًا ساهدًا بالليل تدير خاتم زواجك فى إصبعك مرة ومرات (٥) .

والرغبة هى مالا يقال أو مالا يمكن التفوه به، وكما يقرر **فينجينستاين** مالا يمكننا التحدث عنه يجب أن ندعه يمر فى سكون (٦) ولكن على سبيل النقيض من ذلك نجد أن حضارة القرن العشرين الغربية تمثل حضًا لقول **فيتجينستاين**، فيجيب **ديريدا** بقوله «لا يجب أن نخرس مالا نستطيع قوله بل يجب أن نكتبه» (أ:١٩٤). ويمكن أن تقرأ كتابات **ديريدا** على أنها رفض لفكرة الصمت الذى يصاحب محدودية الصياغة، وبدلاً من ذلك تحاول كتابات **ديريدا** البحث عن كل وسيلة لغوية ومطبعية ممكنة للتغلب على نقطة التناقض ألا وهى أننا إذا لم نتمكن من الهرب من لغة الميتافيزيقا فإننا بذلك نكون قد افتقدنا القدرة على العيش فيها، وكل مالا يمكن قوله هو كل ما يستحث ليحصل على صيغة لغوية له. ويقوم التحليل النفسى ذاته على الأساس نفسه، فالتحليل هو عملية يتم فيها الاستماع لما لم يقل، وما يريد **ليوتار** أن يوضحه فى كتابه المنازعة هو أنه بما أن الصمت يساعد على الظلم ويحرض عليه فإن منابع الخطورة فى أدب ما أو فلسفة ما أو حتى فى سياسة ما ربما تكون الاعتراف بوجود المنازعات عن طريق إيجاد تعبيرات لغوية لها (ج:١٣) وتتوصل الرغبة إلى إيجاد تغيرات خاصة بها رغما عنها، وهى دائمًا ما تجد نظارة متشوقين بالرغم من كل تبذلها، ويسلم الراوى فى «مكتوب على الجسد» بذلك التبذل حين يقول «أحبك هى دائمًا اقتباس» ومن ثم فهى من أكثر التعبيرات التى يمكن أن نقولها لبعضنا البعض تبذلاً، ولكنها تبقى من

أكثر التعبيرات التى نتوق لسماعها (د:٩٠). ونجد أن قيمة الرغبة فى القرن العشرين قد زاد تعن ذى قبل - فى الحفلات الأوبرالية والموسيقية، وفى القصائد وعلى أشرطة الفيديو، بل إنها قد أوجدت علومًا جديدة كالتحليل النفسى وعلم الجنس وفنون الحب. ويتم تناول طبيعة الرغبة فى الكتيبات وجلسات الاستشارة وأعمدة الإعلانات، بل إنه قد امتد مجالها مؤخرًا واتسع ليشمل حديثى السن وذوى الشيخوخة وكل من عداهم. ولا يتوقف الجنس عند أية حدود، فقد غزت الرغبة التعليم والإعلانات وعامة المجلات للرجال والنساء على حد سواء، وفوق كل ذلك فهى تروى قصصًا - فى السينما والصحافة والتلفاز (نشاهد على شاشات التلفاز ما بين ليلة وأخرى من يقول أحبك). ونجد أن نسبة المبيعات من قصص الحب مرتفعة جدًا، بل وتفوز بجوائز أدبية أيضًا، وكل ذلك فى محاولة لمداراة تلك الحالة التى لا يمكن التعبير عنها والتى هى مع ذلك شائعة جدًا وحتمية جدًا - وغير حتمية جدًا أيضًا، والتى هى ثمينة جدًا لدرجة أنه لابد من التحدث عنها وسماع الحديث عنها مرارًا وتكرارًا.

(جـ)

وما يميز واقع ما بعد الحداثة هو تبديله مدلول الإرجاءات فتعى الكتابة فى عصرما بعد الحداثة إن الميتافيزيقا ليست اختيارية وتسلم بأن التمثيل لا يمكن أبدًا أن يكون اعادة تكوين للحضور، فهى تدحض ميل عصر الحداثة للقول بوجود مالا يمكن تقديمه وبحقيقة الأشياء التى لا يمكن محوها وكثيرًا ما تمتدح كتابة ما بعد الحداثة أو تحارب غموض الدال، وباختصار يرفض قصص ما بعد الحداثة الصمت أمام مالا يمكن قوله، بل على العكس يولد المستحيل ثرثرة استثنائية وتوالد للنصية يفرض التساؤلات حول خواص ومسلمات وتأكدات الماضى. وإذا لم يكن الطريق إلى الدال واضحًا بل هو طريق متعرج فإنه الطريق الوحيد الذى نستطيع أن نسلكه والشئ هو ما يمكن التحدث والكتابة والقراءة عنه وليس أكثر من ذلك، والصمت هو موت، ومن ثم تحيا الرغبة فى الكتابة نفسها التى تعبرعنها.

وتؤكد كتابات ما بعد الحداثة قدرتها على التحرر من المعارضات المقيدة لها والتى كان يعتقد فيما قبل بقدرتها على نقل الحقيقة وحقًا تصبح طبيعة الحقيقة نفسها عاملاً مراوغًا فى الألعاب النصية التى تميز القصص التاريخى والقصص الواقعى، والتى تبرز كل منها على انه قصص خيالى وتروى قصة **د.م توماس** الفندق الأبيض (١٩٨١) من وجهة نظر الضحية مذبحة بيبى يار الشائنة، وهى تقوم بذلك عن طريق «اقتباس» بيبى يار لأناطولى كوز منتسوف التى هى بدورها عمل روائى خيالى قائم على وثائق تسجل هذا الحدث وحيث أن هناك مصادر شتى للفندق الأبيض، من أين لنا التوصل إلى الحدث الأصلى، لو كانت قراءتنا للنص مبعثها التساؤل عن وجود الحدث الأصلى والمقصود هنا بوجوده هو حضوره واكتماله وتحققه وفاعليته والتاريخ دائمًا روائى، ودائمًا ما يروى من وجهة نظر معينة فرواية **تيموثى فينوليه** الكلمات الأخيرة الشهيرة (١٩٨١) هى مروية ولدتها مخيلة **ازرا باوند** وكذلك الحال بالنسبة إلى كتابة هدف «سلوين موبرلى» على حوائط سجنه فى أثناء الحرب وهو يروى عن علاقة «إدوارد الثامن» بالسيدة «سمبسون»

وتضمينات ذلك الحدث لخص المستويين الشخصى والسياسى ومما هو شائع فى الروايات الجديدة التشكيك فى التاريخ أو فى إمكانية التوصل إلى الحقائق وقد أطلقت ليندا هاتشيون على هذا النوع من الكتابة مصطلح: هل الرغبة هى شئ من الحقيقة أم الخيال؟ «القصص الوصفى التأريخى»، وتناولته كنموذج لقصص ما بعد الحداثة (٧) وتعتقد ليندا أن القصص الوصفى التأريخى يثير التساؤلات حول العلاقة بين الماضى والحاضر، وبين الحدث والنص بنقض الفواصل «الواضحة» بين الواقع الخيال الواقع هو برهان على نفسه، تأثيراته واضحة ومرئية على سطح الجسد وخبراته تغير من حيوات أناس كثيرين. أم تكون الرغبة من الخيال؟ ولا يمكننا المغالاة فى تقدير دور الخيال فى تكوين الرغبة، فإذا تصورنا نفس الأحداث ونفس الأجساد بطريقة مختلفة وفسرناها أيضًا بطريقة مختلفة نجد أن تأثيراتها تصبح بالضرورة مختلفة والا فتتان بالمحبوب يرجع بدرجة غير محدودة إلى المعانى والقيم، بعضها ذو تكوين شخصى والبعض الآخر ذو تكوين ثقافى، وهى تكتنف هذا الجسد وهذه الأفعال، فنجد أن الناس يقعون فى غرام نجوم السينما، والأصوات عبر جهاز التليفون، وأيضًا مع مؤلفى الكتب التى يقرءونها وهم يتخيلون الغائب... ولكن هذا ليس بمستغرب .. فكما يتساءل **رولا نو بارت** «أفولسيت الرغبة دائمًا واحدة سواء كان الشئ المتخيل حاضرًا أم غائبًا؟ أفوليس الشئ المتخيل دائمًا غائبًا؟ (ب:١٥). **هل الرغبة حقيقة؟** هل هى الحقيقة الوحيدة أم أنها غير حقيقية، باختصار خيال.. وهم... جنون وقتى.. وسواس يمكن أن نشفى منه (فيما كنت أفكر؟) ويمكن للقوانين والتزامات ومشاغل الحياة اليومية أن تنحط بالرغبة إلى درجة اللا معقولية والتفاهة.

(د)

ويخلط قصص ما بعد الحداثة بين الأجناس الأدبية المختلفة بلا مداراة، فنجد أن رواية **جوليان بارنس** ببغاء فلوبير (١٩٨٤) هى قصة وصفية تأريخية، وهى أيضًا نقد أدبى، وفى الوقت نفسه هى قصة حب رومانسية وتحكى قصة **فلوبير** القلب الطاهر عن عجوز وحيدة تحب ببغاء يدعى لولو، تقوم بتحنيطه بعد موته، وتعتقد أن الروح القدس لابد أن تكون هى الأخرى ببغاء، وترى أنه عند موتها سيرحب بها ببغاء عملاق فى السماء وفى أثناء كتابة الرواية كان فلوبير يضع على مكتبه ببغاء محنط استعاره من متحف روين وببغاء فلوبير هى قصة بحث جوفرى براثوايت عن لولو الأصيل الحقيقى.

وبراثوايت ليس بساذج فهو على إدراك تام منذ البداية بلا معقولية الرغبة فى تتبع بقايا آثار مؤلف، واستحالة التأريخ لها، وأيضًا عدم اكتمال اليوميات والمذكرات (٨) وهو لا يقع فى خطأ افتراض أنه فى حالة عدم التوصل إلى الفهم الصحيح لا يمكن التوصيل لفهم خاطئ، فقد فهم الناقد الأدبى دكتور **إينيد ستاركى** الرواية بصورة خاطئة وذلك نتيجة لإساءة التفسير والتحريف فى نص **فلوبير**، ويصف براثوايت ذلك بأنه لحظة من «الإهمال التشريعى تجاه الكاتب الذى لابد أنه بطريقة أو بأخرى دفع كثيرًا من فواتير الغاز (٨١) والرواية أيضًا ليست بساذجة. فنجد أنه يوجد أساسًا شخصيتان لشغل مكان الببغاء الأصيل الحقيقى،

وشيئًا فشيئًا يتبين لنا ثلاثة ببغاوات آخرين من مجموع خمسين ببغاء أصيلاً وحقيقيا محتملين.

وتتعلم الببغاوات أن تتحدث فيكرورن أجزاء من الحوار، وعلى ذلك يتساءل براثوايت عن وجه الاختلاف بين الببغاء والكاتب الذى يؤلف كتاباته عن طريق تجميع عدة أجزاء من نصوص أخرى (١٨) . ومن هو ببغاء فلوبير؟ أهو زولا الذى تعلم الكثير منه؟ أو ربما هم هنرى جيمس، ومن خلف فلوبير من كتاب آخرين؟ أو ربما هو النقاد الأدبيون المتخصصون الذين يدفعون فواتير الغاز عن طريق الاستيلاء على عمله واعادة تقديمه فى صورة أخرى؟ أو لعله جوفرى براثوايت نفسه، والذى يسعى خلف ببغاء فلوبير الأصلى بينما يصر فى الوقت نفسه على أننا لا نستطيع الدخول فى حياته الأصلية، والذى يكتشف فى النهاية أنه حتى الببغاء لا يمكن أن يكون موجودًا؟. جوفرى براثوايت الذى يبدأ اسم زوجته بالحروف الأولى من إيمابوفارى، والتى ارتكبت الخطيئة ثم انتحرت بعد ذلك، رغم أنها لم تغرق نفسها فى الديون ولم تعان آلام ومهانة الموت مسمومة بالزرنيخ.. دكتور **جوفرى براثوايت** الذى أصبحت حياته على أثر ذلك غير مستقرة أو سعيدة، ووحيدة كحياة دكتور تشارلز بوفارى، أو ربما كحياة **فلوبير**نفسه فمن يدرى؟!.

«أحبك هى دائمًا اقتباس» أفوليس من المحتم أن تكون الرغبة مراوغة ومشتقة واستشهادية؟ وإلا فكيف لنا أن نتعلم أن نعبر عنها أو حتى أن نتعرف عليها؟ فنجد أنه فى كل ليلة على شاشات التلفاز يتحول شخص ما إلى ببغاء فها هو أو ليفر أحد شخصيات رواية تمحيصها لـ **جوليان بارنس** (١٩٩١) يشرح مغزى رغبته فى جليان زوجة صديقه سيتوارت فيقول:

ما يجب أن يحدث هو ما يلى: أن تدرك جيليان أنها تحبنى، وأن يدرك ستيوارت أنها تحبنى، وأن يتنحى ويخلى الطريق لأ وليفر، لن يضار أحد أو يتألم من ذلك، فسيعيش جيليان وأوليفر فى سعادة بعد ذلك وعلى ستيوارت أن يكون أعز صديق لهما. هذا ما يجب أن يحدث. فما هى يا ترى فرصتى فى تحقيق ذلك؟ أهى مرتفعه كعين فيل؟ (٩) ومما سبق يتضح أن أوليفر شخص ماكر ذو موهبة أدبية وهو جرئ وساخر وذو خبرة، ورغبته نفسها يمكن قراءتها كمعارضة أدبية لمثلث رينيه **جيرارد** العاطفى المكون من الرغبة والخداع والرواية: فأوليفر يشتهى جيليان لأنها ملك لستيوارت، وهو يريدها أيضًا لأن الرغبة والحديث عن الرغبة له باع طويل فى التاريخ الأدبى تمتد جذوره إلى الشعراء الا ليزا بيثيين بل إنه يعود إلى ما قبل ذلك.. إلى الأناشيد الرعوية لثيوقريطس. ويضيف أو ليفر: هل تنبذ حبك وتتنحى جانبًا وتصبح راعيًا يعزف أنغامه الحزينة الشجية على نايه طوال اليوم بينما يهيم قطيعه راعيًا فى الكلأ الأخضر؟ لا تفعل الناس ذلك، بل لم يسبق أن فعلوا ذلك أبدًا. استمع: إذا أردت الذهاب لتصبح راعيًا فأنت أبدًا لم تحبها، أو أنك أحببت ما يتضمنه الموقف من ميلو دراما أكثر مما أحببتها، أو ربما هى كماعز من أحببت، وكان التظاهر بالوقوع فى الحب هو مجرد محاولة ذكية تسمح بتحويل مهنتك إلى الرعى، ولكنك أبدًا لم تحبها (٨٠). وحب أوليفر وثيق الصله بالسلطة وحب التملك، وربما قادتنا الاستشهادية فى نص حداثى إلى التقرير أنه بطريقة أو بأخرى غير أصيل أو حقيقى، ولكن لا تسمح رواية بارنس بالتوصل إلى مثل ذلك الاستنتاج، فنجد أن جيليان تعترف باغوائها،واستسلامها بأبسط



دی کیریکو ـ نسخ ثور - برونز مفضض

التعبيرات: «أشعر بأننى ضائعه»، ولكنها فى الحال تحول عبارتها إلى اقتباس حين تضيف: «ضائعة وموجودة» (١٣٧). بينما نجد ستيوارت الذى يعمل فى مصرف والذى يفتقد الخيال الكافى، ينتحب فقده لزوجته باقتباس أناشيد **باستى كلاين**.

وربما كانت الرغبة دائمًا استشهادية، وبالتأكيد فقد أدرك الشعراء الا ليزا بيثيون ذلك حينما ترجموا واستشهدوا وعدلوا وأعادوا صياغة قصائد بترارك، وذلك ناهيك عن ثيوقريطس وأوفيدوكا تولوس. وكما توضح مسرحيات شكسبير فإن المحبين الإ ليزا بيثيين عادة ما يعبرون عما يعتمل بأنفسهم بكتابة السوناتات، فهذه هى الطريقة التى نعرف بها أنهم فى حالة حب. وتتغير مفردات الرغبة بظهور تقاليد بديلة على الساحة، لتظهر مصادر جديده يتم التعديل فيها واعادة صياغتها. وما يميز كتابة ما بعد الحداثة هو ابراز استشهادية الرغبة وتأكيدها وعرضها على الساحة، وهى بذلك تتحدث الرغبة وترجنها فى نفس الوقت، ويوجه الانتباه إلى ثرثرتها، ونصيتها الزائدة التى تكون إدراك عصر ما بعد الحداثة لما يحويه الاختلاف (مصطلح ديريدا) من تضمنات.

(هـ)

ولا تضرب تلك الاستشهادية الصريحة بجذور الرغبة فى الطبيعة أو فى الحضور، وإنما فى النصوص، وقبل كل شئ فى القصص ومنتجات صناعة التسلية. وتعد القصص بنوع من الخلاص فهى تقدم الترابط والحل والنهاية. وهى توفق بين الأجناس الأدبية المختلفة التى نجد الحب فيها مرغوبًا ومشكوكًا فيه فى نفس الوقت. ويوضح **ليونارد** أن ذلك ينطبق أيضًا على الحواديت التى يتألف منها التاريخ: الحدوته ربما هى نوع من الكلام الذى تمر فيه الخواص المتغايرة لفصائل العبارات وحتى لأنواع الكلام نفسه بدون أى ملاحظة، فتروى الحدوتة عن منازعة أو منازعات وتفرض وضع نهايه له أولهم، أو ما يمكن أن نسميه إكمال ونهاية الحدوته هى التوصل إلى نهاية (فهى كـ جوله فى مباراه) وأينما تتوقف الحدوته نجد أن اسمها يعبر عن معنى وأنه يعيد تنظيم وترتيب الأحداث التى تمت روايتها .لى نحو ارتجاعى، فوظيفة الحدوتة هى فى نفسها ا خلاص (ج:١٥١) ولكن حدوتة ما بعد الحداثة فى أحد ن حالاتها متناقضة مشروعها فى تقديم الخلاص فـ ى لا تقدم التسوية الموعودة إجمالاً وليس ذلك قاصدًا ء ى مستوى الحبكة فقط، فهى لا تطمس المتغايرات العشوائية بل تبرزها برفض وجود راو للأحداث، والغاء وحدة الزمان والمكان، وبالاقتباس، وبالخداع، وبالمعارضة الأدبية، وبالباروديا. فمن هو المتحدث حينما يستشهد أو ليفر برود جرزوثما مرشتاين أو حينما يقتبس **سيتوارت باستى كلاين**؟ وتفترض النصوص أن المحبين هم أشخاص مختلفون عما يبدون وأنهم فى غير محلهم الصحيح وأنهم أيضًا يتصرفون على نحو غير مميز، وهذا هو أحد الأسباب فى نسياننا التام للرواية بمجرد انتهائها وما هو دور الاختلاف الجنسى هنا هل يستغلق على الرجال تفهم اعمال اللاوعى لدى المرأة؟ يقول **فرويد** ولاكان بأنهن يفعلن ... ولا يفعلن وهل تحتاج النساء الواقعات فى الحب أن يقتبسن من نساء مثلهن والرجال من رجال مثلهم؟ أو أن الاختلاف الجنس ليس بهنا أو هناك؟ هل تستطيع امراه أن تسكن وتمتلك وتعيد تمثيل وتستشهد برغبة قدمها **دون** أو **شكسبير** أو

بيتس أو **كول بووتر**؟ ويتجسد سيتوارت مع باستى كلاين؟ أفلا يستطيع مغنى من أحد الجنسين أن يمتلك نفس الأغنية بمجرد تبادل الضمائر الشاذة ورواية مكتوب على الجسد لـ **ونترسون** هى رواية عاطفية غنائية والجنس (والمخنث) والتى تعذب حقيقة شخصية القارئ وتدفع تفكيره بعيداً تجاه رغبة هى باختصار رغبة فى شئ لا يمكن تسميته، وكما تصور الرواية فالحب محرم وفاحش ومهدد بالموت، وهو يدفع ويستحث الأبطال المخدوعين والساديين ويصور الحب على أنه خاضع لجدلية القانون والرغبة أو اللذة والهناء... والملل والقلق. ويفكك النص (deconstruct) ازدواجية العقل والجسد باعطاء مغزى ودلالة للجسد ويتم ذلك عبر التعريف بقدرة الأصابع على النطق لاستخدامها كلغة الصم والبكم وهى لغة تستخدم الجسد للتعبير عما يتوق إليه الجسد ويشير عنوان الرواية نفسه إلى رغبة تتخلل المعنى «مكتوب على الجسد» هو شفره سرية لا يمكن أن ترى إلا فى أضواء معينة (د:٨٩).

ويحكى البطل المجهول الاسم عن سلسلة من العلاقات السابقة تبدأ بعلاقات مع النساء وتنتهى بعلاقات مع الرجال ويلمح النص فى البادئ إلى شخصية ذكر، ثم يشير بعد ذلك إلى شخصية أنثى، وفى النهاية لا يمكن للقارئ أن يتأكد من أى شئ وتعتمد الرواية على عدم وحدة مادة الراوى الذى يدرك تضاربها ولكنه فى الوقت نفسه لا يستطيع عمل شئ لمنع هذا التضارب. وقصة الحب هى التعبير عن موضوع واحد، ولكن هذا الموضوع لا يتحدث من منطلق منفرد، ويتحدث الأحبة ولكنهم بفعل ذلك يصبحون متحدثين فى اللغة التى تسبقهم والتى هى خارج نطاق تحكمهم، وفى نفس الوقت فإن هذه اللغة موزعة بين الشعر والمقدس والتراجيديا. من يتحدث إذا؟ فبذلك من هو ذلك الذى يظهر بالخلاص فى هذا السياق.

(و)

وتسير رواية التملك: قصة رومانسية (١٩٩٠) لـ أ.س بايات باستشهادية الرغبة خطوة إلى الأمام وذلك باختراع النصوص التى تستشهد بها. وهذه النصوص الخيالية وجميع أمثلة المعارضة الأدبية هى نفسها تلميحية واستشهادية وتروى قصة الحب العصرية التملك عن رولاند وموود اللذان تجمعهما رغبة البحث عن نصوص متبادلة بين اثنين من الشعراء الفيكتوريين المتحابين، وبينما نجد رغبة رولاند وموود يكتنفها الصمت والشك والريبة [١٠] نجد أن النصوص الفيكتورية غزيرة ومسهبة، وانها تمثل عصراً آمن بالتفانى فى الحب، وهكذا يظل رولان ومور يتلازمان في مضمون القصة الرومانسية بينما يعيان الاتجاه الثقافي السائد في عصرهما وكما يقول رولاند متأملاً : لقد كان جزءاً من قصة رومانسية والقصة الرومانسية هى أحد الأنظمة التى سيطرت عليه تماما مثلما سيطرت التطلعات الرومانسية على معظم الأفراد فى العالم العربى ص٤٢٥ وفى الوقت نفسه يتضح أن القصة الفيكتورية تنطوى علي عناصر مراوغة ومحيرة ومتباينة (defferontial) [١١]، وإذا كانت رواية التملك هى نقد لارتيابية عصر ما بعد الحداثه فهى قطعًا لا تمثل حنينًا للميتافيزيقا الفيكتورية.

وتبدأ القصة فى الوقت الحاضر فى قاعة القراءة بمكتبة لندن، وبعبارة مقتبسة من قصيدة من القرن

التاسع عشر تدعى حديقة بروسربينا ويؤكد النص الفيكتورى بكل وضوح أن :

هذه الأشياء هناك

الحديقة والشجرة

والأفعى بأسفلها

وإذا كانت هذه الأشياء هناك فإن قارئ القرن العشرين الواعى يدرك أن «هناك» ليس لها مكان محدد، ولكنها انتقلت عبر الأساطير وتجمعت نصوصها أثناء التنامى مع النصوص الأخرى وأثناء التنامى مع النصوص الأخرى. أعيدت صياغتها وتتألف حديقة بروسر بينا من أجزاء من جنة عدن عموماً ومن الفردوس المفقود على وجه الخصوص وبروسربينا كما يصورها ملتون هى امرأة يشتهيها إله الموتى فيخطفها لتكون زوجته مما يسبب لـ سيريز بالغ الألم/ فيخرج ليبحث عنها فى جميع أنحاء العالم [١٢] وقد استعادها سيريز فى فترة الربيع والصيف ولكنها تعود إلى عالم الموتى فى الشتاء. وبروسربينا دائماً مفقودة أو على وشك أن تفقد، واسم الشاعر مؤلف القصيدة هو أش ASh (أى رماد).

ويبحث البطل العصرى رولاند بالمكتبة عن مصادر نصية للقصيدة فى كتاب حققه المؤلف للكاتب والفيلسوف **فيكو** Uico والكتاب ذو حاشية يجد بها بعض الايماءات والإشارات التي لاتعد إدلة دامغة وهذا بالطبع مالا يريده **رولان** وقد عقد عزمه للحصول على مراده وإن أدى ذلك إلى ارتكابه سرقة فهو يود العثور على مسودتى خطاب من الشاعر إلى امرأة مجهولة، أما هذان النصان اللذان لم تتحدد حقيقتهما بعد ـ (فنحن لا نعرف مدى مصداقيتهما، وهل أرسلا بالفعل أم لا؟ وفى أى مناسبة؟) فهذان النصان يزيحان الستار عن المضمون الرومانسى الذى يحتويه عنوان الكتاب، فالرومانسية تتمثل فى النص كقصة بحث أوكقصة حب بل الرومانسية هنا تحمل معنى السعى وراء العنصر المراوغ للرغبة كوجه من أوجه التملك.ويغدو من الضرورى مراجعة نماذج من شعراء العصر الفيكتورى مثل تينسون وبراونبخ لايجاد النموذج الذى امتثل به البطل وإن كان هناك بعض التشابهات بين النصوص، لا يسرى ذلك بالضرورة فى الحياة ومما لاشك فيه أن كريستابل لاموت قد صيغت على غرار كريستينا روستى فيما عدا أنها لا تشبهها فى شئ على الإطلاق. ولرولاند وموود نماذج أدبية سابقه عليهما فيمكن قياس رولاند على شخصية تشايلد رولاند التى الفها براونج، وتشايلد برولاند هو سليل بطل الحكاية البالية الذى ينقذ أخته من معبد الظلام بأرض الأقزام، بل يمكن قياس **رولاند** على بطل العصور الوسطى التى كتبت فيه أنشودة. وشخصية موود هى موود تينيسون والتى رفعها إلى طبقه اجتماعية عالية تفوق محبوبها والتى لها وجه منمق رزين... آية فى الجمال[١٣] ولكن الا يمكن أن تشبه أيضاً شخصية موود برواية كريستينا روستى موود؟ أو حتى موود جن التى الفها ييتس.

(«بالاس اثيينا بظهرها المنتصب ووجهها المتغطرس»[١٤]):

ما الذى جعلها تهادن عقلاً

جعله النبل كالنار فى طهرها

كا لوتر المشدود فى جماله.. شرع

ليس مألوفًا لمن فى مثل عمرها

كـونـهـا بمثل هذا السـمـو والانطواء والعبوس»(١٥)

والنص بأكمله هو نسيج من التلميحات والتوريات.

ويحتاج قارئ **التملك** أن يكون على إلمام جيد بالأدب الفيكتورى ونوادره.

والرواية هى أكثر من مجرد سوفسطائية أدبية، وأحد الأسباب فى ذلك هو أنها تعرف كيف تستثير فى القارئ الرغبة بما تحويه من مناطق صمت، وبرفضها فى تعيين ماهية الرغبة التى تصورها. والشئ الصامت برغم كل اسهاب كريستابل النصى هو رغبة النساء، فخطابات كريستابل إلى آش تخفى بقدر ما تبدى، وهى اغواءات اكثر منها بتصريحات. وتعبر صيغة الغائب التى تروى بها الأحداث فى الفصل الخامس عشر عن وجهة نظر آش بأكثر مما تعبر عن وجهة نظر كريستابل، ومن أكثر لحظات الرواية تجليًا وصف بكاء كريستابل فى منتصف الليله الأولى التى يقضونها معًا، وذلك من أجل الخسارة التى تتوقعها، وأيضًا تسليم حبيبها بـ «أفكار [ها] بعيدة التحقيق» (ص٢٨٤). وتروى قصة الحب العصرية أساسًا من وجهة نظر رولاند، وبرغم من أن الكثير يتم شرحه على مدار الأحداث والذى يوهمنا بالنهاية الكلاسيكية الواقعيه نجد أن النص يترك الكثير بدون توضيح كعلاقه كريستابل بـ بالانش جلوفر، وحبها ومقتها لـ آش عقب انفصالها الاختيارى، وأيضا ما وصلت إليه علاقة موود بـ رولاند والتى تبقى فى حاجة إلى تسويه بسبب «أنانية» موود (هـ: ٥٠٦ ـ ٧).

والنساء هن كريستابل لاموت وموود با يلى، موود من نسل كريستابل فهى تشبهها ليس فقط جسمانيًا ولكن فى دفاعها الشرس عن ذاتيتها (هـ: ٥٠٢، ٥٠٦) وموت وبايلى يمثلان الرابية المركزية والسور الخارجى لقلعة، وتذكرنا كل من كريستابل وموود بالقلاع فى دفاعهما المستميت عن عزلتهما. ويوضح لاكان الذى يقتبس مرات عديدة فى التملك أن الأحلام ترمز إلى الأنا «حصن أو ملعب ـ يحاط ميدانه وسوره بالمستنقعات ومقالب القمامة التى تقسمه إلى ميدانين منفصلين حيث تتخبط النفس وتتعثر فى بحثها عن القلعة الداخلية المنعزلة والمرتفعة، والتى هى اللاوعى (هـ : ١٣٨) والشخصية الواعية غير مستقرة ومصابة بجنون العظمه ومهددة بالانهيار(١٧).

والاقتباس مأخوذ من مقالة لاكان عن مرحلة المرآه، والتى تعرف بداية الوعى بالذات (أو الخطأ فى تعرفها، بمفهوم طفل صغير أمام مرآة تعكس حائل الذات مبعدة»(١٨) بالذات مبعدة لدرجة أن الطفل يتخيل جشتالت مزعومًا ليس له وجود مما يجعله هو وجسمه المفكك فى حالة اضطراب ودفاع عن النفس، ولكن يعود الاضطراب والأجزاء المفككة ليصاحبا الأنا فى صورة عدوانية تظهر على الطفل، وذلك كالموت الذى يسبق قدوم أيروس (إله الحب عند الإغريق)، والذى يعود ليسكن الرغبة.وفى رواية التملك يقتبس **فرجس وولف** (واسم وولف معناه ذنب) عن **لاكان** فى أثناء تهديده بإفشاء ما يدور فى لاوعى كريستابل بذكره فى بحث سوف يقدمه والغريب فى هذه الواقعة أن فرجس الابتزازى يعتقد أن

لديه ما يقوله عن لاوعى شاعره فى العصر الفيكتورى دون الإشارة إلى **لاكان** وهو مرجعه.

وتحمل رواية التملك الصبغة اللاكانية إلى درجة كبيرة، وليس ذلك فقط فى استحضارها لنصوص **لاكان** أو فى صياغتها لرغبة قوية جدًا يصعب إشباعها، ولكن وفوق كل شئ فى تلميحاتها لحتمية الرغبة (تطلق عليها كريستابل مرتين «ضرورة» [هـ: ٢٧٦])، وفى نفس الوقت خطرة - خارج مبدأ اللذة ... مدمرة... غاضبة، وكما تعبر عنها موود: «محطمة» (هـ: ٥٠٧). يقول آش وهو يمارس الحب مع كريستابل: «لاتقاومينى»، بينما تجيب هى: «يجب ذلك.. أنا مصممة» (هـ: ٢٨٤). ورغبة الرجل هى فى التملك بالرغم من أن رولاند يمثل بطل مابعد الحداثة فى نفوره من ذلك [19] **ولاكان** المستحضر هنا هو المؤلف الهيجيلى لـ «مرحلة المراه» و«العدوانية فى التحليل النفسى» ولكن يمكن القول بأن **لاكان** لم يتخل أبدًا عن إصراره على أن الكراهية والجهل هما الثمن الذى يدفعه الإنسان من أجل الحب [20].

وتكتب كريستابل لاموت عن الرغبة قصيدة يتضح فيها تأثير راندولف هنرى آش، والتى تصف بها الأماكن التى زارتها معه، وتخبرنا القصيدة عن نساء جبارات ومتوحشات مثل ميدوس وسيكلا وهيدرا والسفينكس وميلوزين الغانية التى هى نصف أفعى ونصف امرأة، واللاتى عوقبن جميعهن من أجل جراء تهن ووقاحتهن. وتغوى ميلو زين - بطلة لاموت - البشر بصمتها، وتسقيهم من نافورة الظمأ، وفى الليل تطير ميلوزين خارج القلعة:

دائما وأبدا صرخة مرتعدة

تمتطى الرياح. صرخة ألم وحسرة.

تدور مع أصداء الرياح ثم

تتلاشى (هـ: ٢٨٩)

ولاموت التى تفقد حبيبها وطفلها ليست بمفتداة، ويحرق خطابها الأخير إلى آش معه دون قراءته، وهى لاتتسلم رسالة آش الاخيرة إليها، وتتصف رغبة لاموت بأنها ظمأ لايمكن اطفاؤه، وبأنها خارج بدائل الحياة والموت ... الخلاص واللعنة (هـ: ٢٩١).

(ز)

وقد أثرت شخصية ليا التى ألفها **كيتس** فى ميلوزاين، ولميا هى نصف امراه ونصف أفعى، وهى شخصية غانية تفتقد بعد النظر قام بتدميرها أبولونيس الحكيم ببصيرته النافذة. وقد اشتهرت بأنها امرأة شيطانية تمتص دماء الأطفال (قاموس أو كسفورد الانجليزى) وإلى حد ما تشبه شخصية كريستابل لاموت الغير بشرية والخطرة والمنبوذة والوحيدة أبطال قصة آن رايس الشهيرة تاريخ مصاص الدماء والتى عرضت للمعوقات القاسية لرغبة لايمكن إشباعها أبدا: ويقوم مصاصو الدماء فى قصة رايس على مرجعيات نصية متعدده فى الروايات والأفلام، ومن قبلهم الأساطير ولكن قد تمت إعادة صياغتهم مرة أخرى كشخصيات ما بعد حداثية، يسكنون الحاضر العالمى الذى يتحدد فى أحد أطرافه بحدود من الحرمان والفقر بينما نجد جنة من متع المستهلك فى الطرف الآخر. ولايستطيع مصاصو دماء مابعد الحداثة الطيران ولكنهم يستطيعون السفر فى الطائرات وامتلاك العربات السريعة وممارسة التخاطر ومشاهدة التلفاز، وهم بارعون وظرفاء وسوفسطائيون - ومتحمسون.



دى كيريكو - عائلة الحيوان الوهمى - ليثوجراف -

وبالرغم من أن مصاصى الدماء لهم جذور قديمة فى الحضارة الغربية إلا أنهم لم يبرزوا إلا فى أواخر القرن السابع عشر إبان الحركة التنويريه. (٢١) ويحلق مصاصو الدماء ما بين ممالك الواقع والخيال وقد ظهرت عنهم الحكايات أول ما ظهرت فى شرق أوربا، فنجد الحكايات الغريبة بين المسافرين والتى كانت تعتبر خارج نطاق المعارف الغربية أنذاك (٢٢) وتسكن تلك المسوخ الغامضة الغريبة حضارة تحت السير قدمًا تجاه الخرافه واللامعقولية، فيظهر مصاصو الدماء من الشرق ليفتنوا الغرب المتنور.

وبالرغم من أن مصاصى الدماء يذيبون الثنائيات التى يقوم عليها الفكر العقلانى والملاحظة التجريبية فإنهم أصبحوا فيما بعد يمثلون كل شئ لايستطيع التفكير التنويرى إدراكه. والحياة هى عكس الموت: تقوم العلوم الطبية على القدرة فى تحديد هذا الفرق، ولكن مصاصى الدماء ليسوا أمواتًا، وهم ليسوا بأحياء، يقضون نهارهم فى التوابيت وينهضون بالليل، فليس لهم مكان مناسب لابين الأحياء ولا الأموات. ومصاصو الدماء لهم وجود مادى وتاثيرات مادية ولكنهم فى نفس الوقت لايخلفون ظلا ولايظهرون فى المرآة، فهم يتعدون بدائل الحضور والغياب، وشربهم للدماء هو عملية شهوانية بحتة. وقد جرى العرف على أن الحب والكراهية نقيضان ولكن حب مصاص الدماء هو فى الوقت نفسه كراهية: فهو يستولى على الشئ المرغوب وبالتالى يدمره. وطبقًا لتوماس لا كريز يعرف علم التشريح الرجال والنساء على أنهم جنسان متعارضان، وقد ظهر ذلك التعريف لأول مرة فى القرن الثامن عشر. (٢٣) وتصنيف مصاصى الدماء من حيث الجنس يفكك هذه الثنائية فكل مصاصى الدماء من الرجال والنساء يخترقون ضحاياهم ولكن ليس قبل أن يخترقهم مصاص دماء آخر، وكأن الضحية السلبية هى التى تمدهم بسائل الحياة. (٢٤) وعلاوة على ذلك فإن المحبوب يتحول إلى ابن للمحب عقب امتصاص دمه، وذلك يذيب الاختلاف الأسرى.

وقد ازداد الاهتمام بمصاصى الدماء من بريطانيا فى اخريات القرن السابع عشر وذلك بمجرد أن خبا الجنون بالساحرات وقد تم تسجيل ازدياد الولع بمصاصى الدماء فى الصحافة الغربية ما بين (١٧٢٠ - ١٧٣٠). وقد هدم آخر تمثال للدجل فى بريطانيا عام ١٧٣٦، وربما كان هذا التوافق أكثر من مجرد مصادفة. وكان يعتقد أن الدجل حقيقى وممكن فى عالم مملوء بالظواهر فوق الطبيعية، وعلى سبيل النقيض نجد أن أول ظهور لمصاصى الدماء كان فى حكايات المسافرين وكتابات الصحف التى تميل إلى النصية، وذلك باعتبارها مسألة تقرير أو تسجيل وليس اعتقادًا أو إيمانا. وفى عام ١٦٧٩ كان مصاص الدماء «شيطان زائف، يقال بأنه يشتهى امتصاص دماء البشر.»(٢٥) وتحدد قصة أسفار ثلاثه نبلاء إنجليز (١٧٣٤) موقع مصاصى الدماء فى الصرب، وبينما تقدم بعض التنازلات حتى يتقبلها العقل الانجليزى بنزعته التشككية الا انها تدعم الاعتقاد فى حقيقة مصاص الدماء بذكر مصادر أجنبية جاءت فيها. يفترض أن مصاصى الدماء هم اجسام متحللة مسكونة بالأرواح الشريرة، تأتى من القبور فى الليل لتمتص دماء الكثير من الأحياء وتدمرهم وربما ينظر الكثير من الناس

فى انجلترا إلى هذه المسألة على أنها خرافة، ولكن على أية حال لم يقتصر تأكيدها على كل من بارون فالفاسور وكثير من رجال كارينوليز وغيرهم، بل لقد أكدها أيضًا بعض الكتاب من ذوى الثقات. وقد نشرم. **جو. هنر. ز** بقياس مدير صالة الجيمنازيم بـ إيسين مقالا مطولاً عنهم أذكر منه تلك الفقرة.. تم التقرير بأن هذه الأشباح قد غارت على مناطق عدة بالصرب.. ففى عام ١٧٣٢ كانت لنا علاقة مع البعض فى الجوار بكاسوفيا، وقد أحيط العامة بالمآسى التى قاموا بها فى تيميسوير عام ١٧٣٨ (٥٨١ - ٨٢).

ولهذا فإن تعذر التحديد النصى يكتنف مصاصى الدماء الأوائل فعلى الأرجح لاتتوفر المصداقية بالنسبة للقراء الانجليز، ومن ناحية أخرى فهم يمثلون أكثر من مجرد خرافه بما أن الكثير من النبلاء والأدباء قد شهدوا على وجودها. ولكنهم مُعْرفون على أنهم مسألة لايؤمن بها إلا الآخرون، وعلى أنها ظاهرة علم بها المسافرون عن طريق آخرين، وعلى أنها مادة يقرأ عنها فى الصحف والمجلات حيث يقال بأن لهم دورًا فى المآسى التى ترتكب ولم تنشر الأسفار حتى عام ١٨١٠، وعندما نشر بوليدورى مقدمته لـ مصاص الدماء: قصة عام ١٨١٩ كان مصاصو الدماء خرافة شرقية ساهمت فى إيجاد «الكثير من القصص الرائعة»، ولكن من الجدير بالذكر أنه قد تم التقرير عن حالة من حالات مصاصى الدماء فى بلغاريا وذلك بجريدة «لندن جورنال، لعام ١٧٣٢، وقد لقى هذا الحدث الكثير من التصديق [٢٦] وبما أن مصاصى الدماء لايمكن قبولهم تمامًا على أنهم حقيقة أو نفهيم بسهولة على أنهم خيال فإنهم استشهاديون: يوجدون بين علامات الاقتباس وفى القصص وعلى الصفحات المنقولة من نصوص أخرى.

وقد عزت مسألة مصاصى الدماء إلى الخرافة على مدار القرن التاسع عشر وكما تؤكد الوضعية فإن مصاصى الدماء ليس لهم وجود، فهم هراء بلامعنى، ولكنهم مع ذلك يبقون مصدرًا يخلب لب حضارة تقصر المعنى على المتناقضات، وتنزل بمرتبة الاختلاف إلى المعارضة. ويصر القانون الرمزى على كل ما هو منطقى وواضح ومنفصل، وهو فى الوقت نفسه يفرز مفهومًا لغزو الآخر لنفسه. غير - ميت... غير - بشرى... فى غير - محله... تشهد هذه البوادى على مالا يمكن تقديمه، فاللغه تولد فى بنائها الأوهام التى تتعدى البدائل التى تقدمها اللغة، وكلما حاول المنطق متحمسًا أن يحافظ عليها (أى اللغة)، كلما زاد النظام الرمزى من نمو كل ما هو غريب. وقد بقى مصاصو الدماء على قيد الحياة من الماضى المنصرم، فهم يمثلون كل شئ يناقض علوم ومعارف الفكر التنويرى ومع ذلك فهم لحيرتنا مألوفون ومتعارف عليهم كامكانية لغوية متواجدة فى المسافة التى يجوفها النظام الرمزى داخل نفسه.

وقد أصبحت رواية **برام ستوكر دراكيولا** (١٨٩٧) نصًا كلاسيكيًا اقتبست منه الكثير من قصص وأفلام مصاصى الدماء وبالطبع فإن القرن التاسع عشر يعيد تأكيد قيم التفكير التنويرى التى تثير شخصياته الخيالية الجدل حولها. وتروى قصة **برام ستوكر** من وجهة نظر مناوئى دراكيولا الغربيين الذين ينتمون إلى الطبقة المتوسطة والأصحاء جنسيًا، ومصاصو الدماء من هذا

المنظور هم شر لا لبس فيه ونحن مخولون لنفهم أن مصاصى الدماء هم تهديد وذلك لأنهم يحررون شهوة جامحة نهمة وخاصة عند النساء التى يجب أن تكون مشاعرهم أخلاقية وليست جنسية، فيحرر مصاصو الدماء رغبة مكبوتة فى اللاوعى، مما يوقف القانون الرمزى. ويمثل بروفسور فان هلسنج... الطبيب والمحامى والفيلسوف... معارف الفكر التنويرى وقيمه، وهو شخصية غير أنانية تنقذ حياة الناس وتوظف علمها الغزير فى الدفاع عن الضعفاء: والمشروع الفورى قبل كل شئ هو إنقاذ النساء من أنفسهن! وعندما ينتقل دراكيولا إلى لندن يدرك فان هلسنج حتمية مطاردته المستمرة وطرده وتدميره، والشئ المهدد الآن ليس بأقل من الحضارة الغربية كلها، وبالقضاء على دراكيولا يتم فى النهاية طرد الشئ الغريب ولكن لايتم ذلك قبل تصويره بالتفصيل الدقيق فى النص.

ونقلة آن رايس ما بعد الحداثية هى أن تجعل مصاص الدماء يتحدث ليروى قصته من خلال موقعه فى هذا المكان الغريب أو الشاذ الذى يشغله، وببساطة وبدون عكس المعارضة الأصلية وبعبارة أخرى، فإن القارئ ليس مدعوًا للإقرار بوجود مصاص الدماء أو بالتجسد معه أو بملئه بالحضور المزعوم بقدر ما هو مدعو ليتخيل ما قد يكون عليه الشعور بشغل مكان لايمكن وجوده. وفى قصص آن رايس يبقى مصاص الدماء غامضًا وشريرا وخياليا وذا جذور فقط فى النصوص الأخرى (وذلك خاصة فى حديث مع مصاص الدماء [١٩٧٦] حيث يسجل المذيع البشرى قواعدنا ويبقيها أمامنا) ويمثل ظمأ مصاصى الدماء للدم شكلاً من أشكال الرغبة فى الآخر يقع خارج نطاق مبدأ اللذة ولايحمل اسمًا يمكننا تسميته به.

ومصاصو دماء ما بعد الحداثة لآن رايس هم على النقيض مخلوقات على خلق معذبون يغلفهم شعور قوى بمدى شرهم. وتحكى رواية **حديث مع مصاص الدماء** إحجام لويس عن الاعتراف بمغزى شخصية مصاص الدماء التى يحملها. وفى البداية نجده يتحمل فقط أن يقتل الحيوانات ليبقى على قيد الحياة، ولكنه شيئًا فشيئًا يدرك أن الدم الذى يشربه يجب أن يكون بشريًا، وأنه يجب أن ينتزع الحياة البشرية لكى يحيا:

لقد أدركت السلام فقط حينما قتلت، فقط فى تلك اللحظة، ولايوجد عندى أدنى شك فى أن قتل من ليس بأقل من انسان يغلفنى بحنين غامض وسخط يقربنى أكثر من البشر لأشاهد حياتهم من خلال المنظار. لم أكن بمصاص دماء، وقد تساءلت بغير عقلانية فى آلامى كطفل صغير أفلا استطيع العودة؟ أفلا أستطيع أن أكون بشريًا مرة أخرى؟ حتى مع دفء دم تلك الفتاة فى داخلى وشعورى بتلك النشوة والقوة سألت هذا السؤال. وقد مرت بى أوجه البشر مثلما تمر بى موجات لهب الشمعة المتراقصة فى الظلام. وكنت غارقًا فى الظلام، وكنت متعبًا من الحنين(٢٧).

ولكن تعلم قتل البشر يداوى الشرخ بين البشرية المفقودة بلا رجعة، وبين الطبيعة الخالدة التى يزيد من ادراكنا لذلك الفقدان ووعينا بأن مصاصى الدماء لايمكن أبدًا أن يفتدوا وتحترم شخصيات آن رايس المقضى عليها القانون الذى لا يستطيعون الحفاظ عليه، وهم

بالتالى ليست لديهم الرغبة فى خلق مصاصى دماء آخرين. وفى ملكة الملعونين (١٩٨٨) نجد أن رسالتهم الأخلاقية هى أن ينقذوا العالم من مذبحة جماعية

وعلاوة على ذلك فإن مصاصى الدماء يحبون بافراط وحبهم لايقتصر على أحد الجنسين وهو الدماء متعدد الأشكال، وهم فى الغالب يقبلون بعضهم البعض(٢٨) ولكنهم لايستطيعون الاختلاط جنسيًا، فمنتهى شهواتهم هو شرب الدماء. ويقع مصاصو الدماء أيضًا فى الحب مع البشر، ولكن لأنهم يشربون دمائهم فهم يدمرونهم - أو يلعنونهم. ويمكن لمصاصى الدماء أن يتبادلوا الدماء مع بعضهم البعض، ولكن هذه الدورة من نفس الدماء لا تغذى: فهم يحتاجون إلى ضحاياهم من البشر لمواصلة الحياة. وعلى ذلك فهم مجبرون على أن يسببوا الموت، وهذا الإجبار المميت هو مصدر شهوة وعار، ونشوة واحتقار للنفس، وتأتى كل تلك المشاعر المتناقضة متزامنه. ويمثل هذا الإجبار أيضًا الانحطاط المطلق، والانفصال التام بين اللذة والحب ولاتوجد نهاية ممكنة لمصاص الدماء ولايوجد حل ممكن للمتناقضات التى يمثلونها:

وقفت تستمع للدماء التى بداخلها، متعجبة بطريقة مجنونة ويائسة كيف أنها مازالت قادرة على انعاشها وتقويتها حتى الآن. حزينة وطريحة الأسى... نظرت إلى القفر الصارخ واللطيف الذى يحيط بالمعبد. وتطلعت لأعلى إلى السحب الحرة المتلاطمة. كيف نحيا الدم الشجاعة؟ كيف نحيا الإيمان الوقتى بالإنصاف المجرد للكون؟ تلك ثمار فعل مروع غير مغفور له.

إذا لم يكن العقل يستطيع ايجاد معنى تستطيع الحواس أن تفعل. فلتعش لهذا أيها المخلوق التعس الذى هو انت(٢٩).

وتجربة مصامصة الدماء بندورة ليست واحدة من حكايات الرعب وبمنظور **فرويد** فإن أساسيات الجنس والحياة يجتمعان عند مصاصى الدماء، وذلك بإقصاء الرغبة والحب جانبًا، أما من منظور «**لاكان**» فإن الحاجة والطلب منفصلان، وعلى ذلك تصبح فجوة «**لاكان**» هوة عميقة. ومصاصو الدماء مجبرون على أن ينشدوا لذة محرمه خارجة عن القانون لايستطيعون منها مهربًا، ولاتنطفىء الرغبة بل هى حالة من الوعى الدائم، وفوق كل شئ هى الرغبة فى استعادة البشريه بكل محدداتها ومتناقضاتها. ويصف مصاص الدماء «ليستت» نفسه بأنه «مخلوق معذب جائع يحب ويمقت فى نفس الوقت هذه القوقعة الأبديـــة التى لاتقهر والحبيس بداخلها» (٣ - ٤). «أن تكون انسانًا هداما يتوق إليه معظمنا، فقد أصبح الانسان أسطورة بالنسبة إلينا» (٥٢٨) ولكن من المثير للسخرية أنه فى رواية قصة سارق الجسد (١٩٩٢) عندما يستعيد «ليستت» جسده البشرى لايستطيع احتمال هذا الجسد أو التكيف معه بما يفرضه عليه من قيود، فى الوقت نفسه نجد أن الشخصيات البشرية فى القصص تتوق إلى الخلود، وهكذا أتصور أنه أبدًا لايمكن بلوغ منتهى الرغبة.

وكرواية نصية مقدمة خارج حدود بدائل الحياة والموت... الحب والكراهية... الخير والشر... نجد أن مصاص دماء أن رايس هو بدون شك نموذج لحب عصر ما بعد الحداثه: متشكك ومثالى فى نفس الوقت، ولذلك قلق وغير راض وفى غير محله وأخيرًا منعزل.

وفى الوقت نفسه تعلن ملصقات **فرانسيس فورد كوبولا** لفيلمه الشهير المأخوذ عن رواية برام ستوكر، والذى يحمل عنوان: **دراكيولا برام ستوكر** (١٩٩٢). أن «الحب أبدًا لايموت». ويصر العنوان على نصية أصول السينما، وهو يدعى أنه «دراكيولا» الحقيقى الأصلى - أو ما يمكن أن نسميه النصى - بعد أن سبقته تزييفات كثيرة جدًا. وبالسخرية المميزه لعصر ما بعد الحداثه يعيد كوبولا كتابة قصة برام ستوكر ليجعل دراكيولا ملاكًا ساقطًا مدفوعًا بشهوة أبدية. ومع ذلك يظهر الفيلم كقصة حب قريبًا من روح العصر الفيكتورى أكثر منه لعصر ما بعد الحداثه وتظهر الرومانسية على الشاشة فى كل لقطة، ليس فقط فى الجنس الذى تعرضه ولكن فى ا لصور المتكررة للضباب والظلام، والذى يزيد من تأثيرهما ضوء القمر أو الاضاءة أو اللهب. وبالرغم من أنه توجد بعض لقطات من الكوميديا السوداء وبعض أمثله من المعارضات الأدبيه إلا أن الفيلم يعد وبكل وضوح تمثيلا للرغبه فى العصر الفيكتورى، والتى تجد منتهى غايتها فى الموت ويعرض الفيلم أيضًا بالتعليق على عدم الكفاءة الجنسيه للرجال البريطانيين، فنجد أن ميناهاركر تخاطر عن طيب خاطر باللعنة الأبدية من أجل عشيقها ترانسلفا نيان والذى يموت بعد ذلك وبإرادته بين يديها، ويخبرنا الفيلم فى النهايه أنه قد وجد أخيرًا السلام والسكينة وأن هيئتها قد تبدلت وتغيرت.

تلك كانت الأيام! وربما يخل نوع من عدم الرضا بالنهاية بالفجوة بين ذلك العالم وعالمنا، فالحب قيمة فيكتوريه، وقد افترض القرن التاسع عشر أن المشكلة كانت الكبت: ولذلك كانت الرغبة المحررة هى الرغبة البالغه لمنتهاها. ونحن فى نهاية القرن العشرين ندرك بصورة افضل - أو أسوء. وذروة فيلم كوبولا هى ميتافيزيقا رائعة مع مفارقه تاريخية يائسة، ولكن الفيلم نفسه هوكوتى (Gothic) ذو خيال مذهل وميلودراما مبالغ فيها (٣٠): فلم يدعنا نتخيل ولو للحظة واحدة أن ما يعرضه حقيقى.

ربما كان ذلك هو مفتاح النص لمرحلة ما بعد الحداثة: فهو يصر على كون الحب خيالاً محضًا، وهو لذلك يغذى حنيننا للحب المثالى وجوعنا للميتافيزيقا بينما لايغفل ارتيابنا وشكنا تجاه الرومانسية. ويعرض علينا الفيلم ما نعرفه وضده فى سوفسطائية وسذاجة متزامنتين، وما نرغبه فى جرعة واحده ذات مذاق طيب بإمكاننا تناولها بأكملها إذا ما قدمت لنا فى عرض سينمائى.

(ح)

وكنت أود الكتابة عن اعمال **تونى موريسون** ووصفها للعزل المستمر لزنوج أمريكا، وذلك سواء انجذبوا إلى حضارة البيض مثل جادين فى رواية **تاربابى** (١٩٨١)، أو حاولوا مثل سن فى نفس الرواية أن يعودوا إلى حضارة السود التى لم تعد تسمح بإدراك

رغباتهم. وكنت أود تناول استحضارها للمشردين ومن هم دون مأوى فى القصص التى تخبرنا فيها بما يقيمه زنوج أمريكا - أو ما يفشلون فى إقامته - وطن. (٣١) وكنت أود حقًا أن اتناول **اكثر عين زرقه** (١٩٧١) وكيف سجلت البناء الحضارى لرغبة وسواسية لايمكن بلوغها، وكنت أود مناقشة الوصف الرائع فى **المحبوب** (١٩٨٧) لتراكبات وتداخلات ماضى العبوديه المنصرم مع حاضر لايستطيع بدوره إدراك احتمالات الحياة.

كنت أود كل ذلك ولكننى خشيت الظهور بمظهر من ادعى حقًا ليس بله أو على الأقل من أن أبدو كمتطفل ..م نفسه فى حقل يختص به زنوج النقاد الأمريكيين، وليست المشكلة أن أعمال **موريسون** تخصهم أو أنها تخص أى أحد بل المشكلة هى أن ماتكتب عنه يشتمل على مصادرة الأبيض لخبرات الأسود، وأنا فى الواقع أخشى تكرار هذه العملية. فتوظيف رواياتها لخدمة أغراضى وللحصول على تعريف يناسبنى للرغبة قد يكون نوعًا من انواع هذه المصادرة، وتناول تونى موريسون التى تكتب عن خبرات السود يعد ولوجا إلى منطقة قامت بتشييدها فى المقام الأول الرواد الأوائل من نساء زنوج أمريكا واللاتى قمن بالكثير ليضعن أعمال النساء من الزنوج على خريطة الكتابات النقدية.

وليست المسألة أن تنقصنى المعرفة الكافية بالتاريخ أو بالعبودية أو بالروايات التى تتناولها: قد اكون كذلك فعلاً ولكنى أستطيع التعلم والمساله ليست مسألة خبرة، فهذا المقال ليس عن الخبرة بل عن الكتابة والبلاغة والنصوص. ومشكلة الكتابه عن **موريسون** هى مشكلة سياسية، فحينما بدأ الرجال فى امتهان الكتابة عن الحركة النسائية (Feminism) والنقد النسائى أو فى إصدار قراءات من المنظور الفمينزمى شعرت على الأقل بعض نساء الحركة أن هذا مكانًا قد حفرناه بأيدينا فى وجه معارضة نظامية لايستهان بها، وبما أن ميزان القوى فى العلاقات بين الجنسين قد استوى إلى حد ما فمن المحتمل أن يظهر الرجال حسن نواياهم وذلك بترك هذا الحقل لنا (حقل الكتابات النسائية). وعقب كل شئ فقد كان لهم كل ما تبقى من حقل الأدب ليحللوه (وقد نالوا ما يكفيهم تمامًا فى ظل الأيام الخوالى للنظام الأبوى [البترياركى]. ومرة أخرى لم تكن المسألة مسألة معرفة أوخبرة: بل كانت سياسية. ولا يوجد سبب يمنع الرجال من فهم السياسة الفمينزمية أو قراءة النصوص التى تنتجها، بل على العكس نحن نريد منهم أن ينظروا بعين الاعتبار إلى الحركة النسائية، ولكننا لانريد منهم أن يستعمروها أو يقضوا عليها.

واختتم القول بأننى قد قرأت أعمال **تونى موريسون** قراءة دقيقة متفحصة، ولكننى بانجذابى إلى الحركة النسائية وفى هذه المرحلة من التاريخ أشعر برادع تجاه محاولة الاثبات بالبرهان والحجة القضية التى أود طرحها عن **تونى موريسون** وحب ما بعد الحداثه، والتى هى بالطبع انه لا يوجد فى العالم من يستطيع تعريفه (أى الحب) بمثل هذه الغنائيه وهذه الرقة

وقد يتحقق ذلك يومًا ما أما فى الوقت الحالى فإن الكتابةحول أعمال **تونى موريسون** تبقى بالنسبة إلى رغبة لم أصل بعد إلى منتهاها.

الهوامش :

١ ـ انظر:

- Jacques Derrida **The Post card: From socrotes to Freud and Beyond**, Tr. Alan Bass (Chicago, 1987), PP. 197,194

اشير إليها بعد ذلك بـ (أ).

٢ ـ انظر

- Ferdinand de Soussure, **ACourse in Genera l Linguistics,** tr. Wade Baskin (London, 1974), PP. 116 - 17

٣ ـ

- Roland Bc.r hes, **ALover's Discourse: Frogments**, tr. Richard Howard (London, 1979), p. 151.

اشير إليها بعد ذلك بـ (ب)

٤ ـ

- Jean - Frar;ç ɔis Lyotard, **The Differend: Phrases in Dis - Pute** tr. Georges van Den Abbeele (Manchester, 1988), P. 13.

اشير اليها بعد ذلك بـ (جـ)

٥ ـ

Jeanette Winterson, **written on the Body** (London 1992), pp. 78 - 79.

اشير إليها بعد ذلك بـ (د)

٦ ـ Ludwig Wittgenstein, **Tractatus Logico - Philosophicus**, ed and tr. D. F. Pears and B. F. McGuinness (London 1972), P. 151.

٧ ـ

- Linda Hutcheon, **APoetics of Postmodernism: History, Theory Fiction** (New york, 1988), p.5 and Passim.

٨ ـ انظر:

- Jullian Barnes, **Flaubert's Parrot** (London, 1985), PP.12,

اشير إليها بعد ذلك برقم الصفحة.

٩ ـ

- Julian Barnes, **Talking It over** (London, 1992), p. 80

اشير إليها بعد ذلك برقم الصفحة

١٠ ـ انظر:

- A. s. Byatt, **Possession: ARomance** (London, 1991)pp.267,423

اشير إليها بعد ذلك بـ (هـ)

١١ ـ 'Differantial' هي مصطلح ديريدا لعملية الاختلاف والتأجيل التباداليه والتي يتكون منها «الاتصال» (أ: ٥٤).

١٢ ـ

John Milton, **Paradise Lost**, 4. 271 - 72 , in **John Milton** ed. stephen orgel and Jonathan Goldberg (oxford, 1990), p. 427.

١٣ ـ

- Alfred Tennyson, "Maud: Amonodroma",**In The Poems of Tennyson**, ed. Christopher Ricks (London, 1969), II. 78 - 79.

١٤ ـ

- W. B. Yeats, "ABeoutiful Lofty Things", In Collected Poems (London, 1958), P. 348.

اشير إليها بعد ذلك برقم الصفحة

١٥ ـ

- W.B.yeats, "No second Troy," in **collected Poems**, p. 101.

اشير إليها بعد ذلك برقم الصفحة

١٦ ـ

- Jacques Lacan,"the nirror stage," **in Ecrits: Asel - ection**, Tr. Alan sheridon (New york, 1977), P. 5.

١٧ ـ قد تعبر عنها اللغه الفرنسيه بصورة أفضل:

- "La Formation du je se symbolise oniriquement Par un comp retranché, Voire un stade, - distribuant de l'aréne intérieure á son enceint, á son portour de gravats et de marécoges, deux champs de lutte opposés oú le sujet s'empêter dans la quête de l'altier et Lointain château intérieur, dont La Forme ... symbolise loça" (Jaques Lacan, "le stade du miroir," in Ecrits Oparis, 1966P, p. 97).

١٨ ـ

-Jaques Lacon, "the Mirror stage," p.4.

١٩ ـ يظهر رولاند اكثر «رجولة» فى الطبعة الأمريكية (انظر:

- *washington post Book World*, 22, no. 38,20 sep. 1992). Leno Cowen oriin

وأدين بهذه المعلومات لـ

٢٠ ـ

- lacon, **Ecrits: Aselection**, pp. 245, 265.

٢١ ـ انظر:

-Milan V.Dimić, "vampiromania in the Eighteenth century: the Other side of the Enlightenment," in **Man and Nature: Proceedings of the Conadian society for Eighteenth - cen - tury studies** , 3, ed. robert James Merrett (Edmonton, 1984), pp. 1 - 22; and christopher Frayling. **vampyres: Lard Byron to count Dracula** (London, 1992), PP. 19 - 36.

٢٢ ـ
Transylrania: on the other side of the Forest. Bram stoker hadaccess to Emily Gerard's travel book, **the Land Byond the Forest** (New york. 1988).
(Leonard wolf, **the, Annotated Dracula** [New York, 1975], X III - XIv).

٢٣ ـ انظر:
- Thomas Lagueur, **Making sex: Body and Gender From the Greeks to Freud** (cambridge, Mass, 1990)

٢٤ ـ من أجل مناقشة جيدة فى تفكيك النوع فى Dracula انظر :
- christopher Craft, "kiss Me with Those Red Lips': Gender and Inversion in Beam stoker's **Dracula, "Representations**, 8 (1984), 107 - 33

٢٥ ـ انظر:
- Katharina M. Wilson, AThe History of the Word' Vampire," **Journal of the History of Ideas**, 46 (1985), ٢٦ـ580.
- john William Polidori, The Vampyre; ATale (London, 1819), PP.XiX - XX

٢٧ ـ

- Anne Rice, **Interview with the Vampire** (London, 1977), p. 97.

٢٨ ـ «مصاص الدماء معرض لحالة هى أشبه بعاطفة الحب: ويستنيرها اشخاص معينون، وفى ملاحقه مثل تلك الأشخاص يتحلى مصاص الدماء بالصبر والحيلة، وهو لايكل أو يمل حتى ولو أعيق مائه مره، ولا يرضيه سوى استنزاف حياة الضحية المشتهاه ـ ... ويبدو مصاص الدماء فى مثل هذه الحالات كأنه يحن إلي شئ مثل التعاطف والرضا، وفى المعتاد يذهب مصاص الدماء إلى ضحاياه مباشرة ويتغلب عليهم باستخدام العنف ويقتلهم ويشرب من دمائهم فى احتفال واحد.»
- sheridan Le Fanu, "Carmilla" **in a Glass Darkly** (Gloucester, 1990), PP. 312 - 13

٢٩ ـ
- Anne Rice, The Queen of The Damned (London, 1990) PP. 80 - 81.

٣٠ ـ يقدم الفيلم عناصرًا من الحكايات الحالية، فعلى سبيل المثال نجد فى رواية كوبولا أن أسرة لوسى أرستقراطية بينما مينا مدرس فقير، وفى نفس الوقت نجد دراكيولا على أنه «أمير [ها]».

٣١ ـ
-Barbara Johson, Aesthetic' and,"Rapport' In Toni Morrison's **sula" Textual Practice**, 7 (1993), 165 - 72.



سمية رمضان



اللوز الأخضر

تستوحى هذه القصة فى استهلالها فحسب، الجو العام لقصة د . هـ . لورنس «الرجل الذى مات»، وقد استدعتها إلى الذاكرة قراءتى الأخيرة لقصة استر فى «العهد القديم»، التى ادين لها باكتمال هذه القصة.

«الرجل الذى مات» قصة كتبها د. هـ. لورنس الذى كتب «عشيق الليدى تشارلى» فلم يعد أحد يذكر الأولى المستوحاة عن هرطقة شهيرة منيت بها الكنيسة المصرية فى القرن الثالث، قال صاحبها إن الرجل لم يمت فاضاف لورنس انه ليس فقط لم يمت وإنما نزل أرز لبنان بعد كد ومعاناة على قدميه الجريحتين فتلقته كاهنة إيزيس فى معبدها وضمدت جراحه وغسلته بماء النبع السلسال ودهنت جسده الكليل بزيوتها وبلسمها وأطعمته بيدها عنباً ولوزاً وأشربته نبيذ الآلهة وألبسته كتاناً طهورا معتقا برائحة اعواد بخور قدس الأقداس، وانتظرته، وصلّت من أجله، حتى أفاق بين فخذيها وهى تهدهده وتمسح على شعره، يروح ويجيء كالبحر فى يوم هادئ على شاطئ دافئ فى مقتبل الصيف.

كان ثديها فى فمه بين حين وحين يلقمه رحيقا من عسل ولبن وعندما تمر يدها المرتعشة حناناً على شعره كانت عيناها تفيضان وتنحسران ملتمعتين مع وقع روحه فى ذهابه ومجيئه داخلها، يأخذ الأنفاس ويرسلها فى حركة أبدية.

لطيف أن نتخيل كاتب لحظة كهذه لا تنتهى، لأن الكاتب وحده دوننا جميعاً يجد نفسه ملزماً بأن يعطى فكرته شكلاً يدخلها فى حيز الزمن من واعز الحفاظ عليها كى لا تموت وهو على عكس الحالمين الذين اعتقدوا دائماً أن فى الموت حياة، يقحم فكرته على عالم الوجود فإذا ما أدرجت هناك وراح الناس يستهلكونها، أصبحت واقعاً (وهو ما كان شيئا

غير الحقيقة حتى وقت قريب)؛ فيعود الكاتب مرة أخرى إلى البدايات يكرر المحاولة، وهكذا قالوا: لا جديد تحت الشمس ولكنهم أيضاً قالوا: إنك لا تنزل النهر مرتين، وفى الحالتين هم على صواب. أما الكاتبات فلم نسمع منهن مثل هذا إلا على استحياء، وربما على خوف من أن يتهمن بتعاطى الفلسفة مثلما اتهمن بتعاطى السحر فى القرون الوسيطة، وكلاهما لا يليق بإنسان القرن العشرين رجلاً كان أو امرأة. ولذا فهن يتوخين الحذر خاصة وأن الحقيقة والواقع أصبحاعند نهاية هذا القرن مترادفين على نحو صحى يوحى بأن الإنسانية قد أزاحت عنها أوهامها الماضية، وأصبحت من الشجاعة الكافية بحيث تنظر إلى وضعها دون زيف أو رياء: الإنسان حيوان!

كانت تلك هى ذاتها أفكار الكاهن اليهودى الذى حل على معبد إيزيس يومها فى طريقه إلى أرض التوراة متباركًا، وقد نزل عليه السبت فى غفلة أزعجته فظن أن المسافة بين بيروت وأورشليم تقطع فى خمسة أيام على ظهر البغل. لكن السبت نزل فى اليوم السادس واضطر أن يعقل بغلته ويجلس ينتظر. لم يكن داخلاً المعبد بالطبع، ولم يكن بوسعه ألا يطل من كوة الجدار كذلك، وحب الاستطلاع فى مثل هذه الحال ذنب مغفور.

كان يبحث عن حنية فى الجدار تقيه برد الربيع الليلى بما أن شرع الله يقضى ألا يشعل ناراً بعد نزول شمس الجمعة. ورأى ما رأى.

فى البداية راوغته عيناه ولم يسجل ذهنه الصورة على نحو واضح يشفيه. فقط باغته شعور مبهم أن فى الأمر حراماً، وغمره هذا الجماع الذى اتضح له بعد قليل على حقيقته.

كلبان يمارسان الحياة السفلى بلا رادع ولا خشية. لا يتخذان لأنفسهما مأوى يسترهما عن أعين البشر. كلبان يريدان للناس أن يشبهوهما لكل الناس أن يصيروا حيوانات مثلهما.

ولكن ما العمل والسبت نزل والظلام وهما لا يكفان؟

وهو لا يستطيع المضى ولا يستطيع الانتظار ولا يستطيع تفريقهما دون أن يكسر السبت. نظر إلى بغلته فى غل وحسرة يحملها ثِقَل ورطته.

ظريف أن يستطيع المرء الانتقام من كل اليهود فى صورة كاهن نزل الأرز منذ أكثر من ألف وتسعمائة عام، فيحكم حوله طلسماً من الكلمات تجمده فى لحظة الورطة ويجلس من هذا البعد المريح يتلذذ بعذاب هذا الممثل التعيس لبنى أمته.

ولكن لكل حكاية نهاية لابد ولو مؤقتة. ولذا فقد أغمض الكاهن عينيه وراح يتزلف إلى النوم وعندما يئس فتحهما وأخذ يعد النجوم. نجوم تلك الليلة كانت أكثر من علمه بالأعداد. أخيراً غلبه نعاس قصير قبيل الفجر استسلم له وقد فرغ ذهنه من الحسابات.

لما بزغت شمس اليوم التالى ولامس ضوؤها عينيه المغمضتين افاق على بلل بين فخذيه فراح يزيل سرواله ويهرع نحو الجدول البارد يغسله فى غضب خزيان وعاد لينشره فوق بردعة البغلة. ولكن انهماكه فى الغسل ونشاط خطوته من جدار المعبد إلى الجدول ثم من الجدول وحتى الشجرة التى ربط بها البغلة لم يكن كافياً لامتصاص الغضب الذى كان يرتج فى كيانه ويحول أنفاسه أبخرة أنهار تغلى. كلبان حقيران يتسببان فى كل هذا الحرج لرجل وقور، ديِّن مثله؟ لابد أن يدفعا الثمن.

ذهب ينظر من الكوة التى وقف يحملق فيها الليلة الماضية فوجدهما قد صحيا لتوهما من النوم. كانا يبتسمان بأعين تفيض بحنان مقيت لا يليق وهذا الانتهاك للمحرمات. بعد قليل راحت المرأة تغسل الرجل بماء ساخن وتجففه ثم فعل بها هو الشىء نفسه. كان كل ما يشغل ذهن الكاهن فى كل هذا، هو القدر الذى حوى الماء.

القدر يروح ويجىء ويفرغ ويملأ وهما ملتهيان فى شعائرهما البطيئة. ما إن فرغا حتى عاودا سيرة الأمس. لكنه تلك المرة كان على حذر وكان وعيه أقوى من شهوة نفسه وضعفها فلم يجراه وراءهما يلهث ويبلل سرواله. فقط كان يركز كل كيانه على الإناء.

كان اليوم هو الثالث عشر من آذار وكان قد مضى عليه لدى معبد إيزيس أكثر من ثلاثة أيام وساكنا المعبد لا يدريان بالحنق المتصاعد الذى كان ينفثه رجل استولت عليه شهوة مجنونة عاهد نفسه وربه الا يبرح المكان حتى يطفئها كل ما كان يعوزه هو قدر فقط. إناء مثل هذا الذى لا يبارحهما إلا ليفرغ لا يعلم أين، ويعاد ملؤه لا يعلم كيف، ويسخن ماؤه، لا يعلم بفعل من؟!

هذا الإناء سيصبح عصا موسى. هذا الإناء سيفرق الكلبين ويمضى هو للاحتفال فى أورشليم بعيد «إستر» غداً أو بعد غد لن يضيره أنه لم يبدأ الصوم فى أورشليم.

مضى يومه يراقبهما ويفعل بهما فى خياله ما فعل موردخاى بأعداء اليهود ومثل موردخاى لن يلمس غنيمته منهما ترفعاً وكبرياء، فبدأ صومه على الفور.

ولما كانت المرأة تنقع حبات اللوز الأخضر فى ماء به زهر البرتقال ورحيق النحل، لا تتحرك شهوته للطعام وكان الرجل ينثر العود والعنبر على فحم المبخرة ولا يتحرك وجدانه للصلاة.

كانا يتحركان وكأنهما جسمان يطفوان ويهبطان داخل بللورة اقتطعت من الزمن. وكان وهو يشاهدها ينسى كم من الوقت مر وكم مرة غابت الشمس وبزغت. نسى عيد «استر» ونسى أنه نذر صوم ثلاثة أيام ولم يدر حين أفطر على فطيرة

كادت تفسد فى جرابه إن كان هذا هو الخامس عشر أم السادس عشر من آذار. لكنه لم يعد يهتم بالعيد، فقط بالقدر. ذات ليلة فاز بها. كان حلماً رؤيوياً. ألهمه الرب المنتقم. ألهمه مباشرة، بل حدثه بصوته. وصف له الباب الخلفى والدهليز المعتم القصير ومكان الأوانى والقدور وهيأ له لحظة الانتقام، لحظة أوج التحامهما، يملأ القدر ماء بارداً من الجدول ويدخل عليهما فى حركتهما البطيئة المطمئنة الدافئة ويسكب عليهما الماء البارد كما يفعل الناس بكلاب الشوارع التى لا تستحق الرجم. سيذعران وينزل عليهما الخزى والعار، وسوف تتبدى لهما عوراتهما الواحد أمام الآخر وسيكره كل منهما صاحبه، ويبغضه وستلومه ويلومها، عندها يتركهما. ولا يمس قيد أنملة من مغانم المعبد ولا حتى اللوز الأخضر الذى كان يحبه كثيراً.

جميل أن يستطيع المرء تخيل أوهام الآخرين!

هكذا أيضاً منّى الرجل نفسه. وتأكد بعد رؤاه أنه نفذ إلى عقل ضحيته وأنه فهم ووعى تماماً مقدار الخسة والضعة التى لا تستولى إلا على من لا شرع له. فراح يتمتم وهويتلمس طريق الحلم: «الشارع، الشرع، العاصم الوحيد». لما وصل الباب الذى رآه فى الحلم وجده مواربا ودخل، فى مواجهته كان الدهليز الضيق المعتم، خطا داخله خطوتين، بعدها انفرج الظلام عن بهو صغير تضيئه شموع لا تحصى، رائحته زكية ورأى القدور وبين القدور وقفت المرأة فى كتانها الأبيض، شعرها فاحم يحيط رأسها فى جدائل قصيرة بالكاد تلمس كتفيها. وجد نفسه محتوى تماماً فى نظرتها المتأملة فلم ير يدها وهى تمتد له باللوز الأخضر.

كان لطيفاً أن تنتهى القصة هنا، ولكن كيف يضمن المرء أن القارئة سوف تفعل فى الخيال فعل التبديل والإحلال البسيط المرغوب كأن تستبدل السبت بالأحد أو الجمعة ثم تتأمل نفسها بدلاً من أن تشمت فى الكاهن الوثنى؟



محمد مصطفى بدوى

العودة إلى الإسكندرية

عُدْتُ يا بَحْرِى إلَيْك

مُثَقَّلَ الرُّوح وَاهِنَ العَظْم

بَعْدَ طُولِ السِّنين

فى اغترابٍ عن الوَطَن

حَالِمًا أنّنى سأَلْقَى لَديْك

عَبْرَ جِسْرِ العَنَاء

رَاحَتِى الكُبْرَى

لَمْ أَجِدهَا يا بحرُ إذْ صَارعَتْنى ذِكْرَيَاتِى

وابْتَلَتْنِى من الهمُومِ فُنُون.

مُستطيرًا شَوْقًا أعُودُ إليكِ اليوم

لاَهِنًا يا مدينتيِ

بَعْدَ طولِ اغتراب

ويقولون إنما العَوْدُ أحْمد

غَيْرَ أنّى وَجَدْتُنِي وَاقفًا

عَلَى رَصَيفِ الشّط

قَدَمى سُمِرتْ إلى الأسفلت

وبَعَيْنَيْنَ من زُجَاج

نَاظرًا نَحْوَ الأُفقِ البَعيد

مُولّيًا لكِ ظَهْرِى

بَائسًا يا مدينتيِ.

أيْنَ ولّتْ إسكندريّتى

تلك التى أبْدعَتْها خلَجَاتُ الأجيالِ عَبْر القرون

زينتها أحلامُهم

جعلتْها أسطورةً تتلوَّى فى شِعاَبِ الخَيَاَل
أين ولّتْ؟

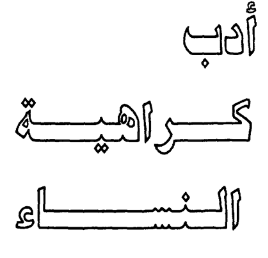
فى جنون مضيتُ أَبْحَثُ عنها
بين أدغالٍ من الأسمنت
نَابشًا بأظَاَفرِي الداميهْ
دونَ جَدْوَى.
أين ولّتْ تلك الحدائق
حيث كانتْ تُغَرّدُ الأطيارُ كلَّ يوم؟
تحيةً ووداعًا للضياء ؟
فى الحَلْقِ غُصّهْ
فى القَلْبِ لَوْعَهْ
أقولُها وأعُيدُ القوْل
اطْمئنىّ يا نَفْسُ لا لا تُراعِى
إسكندريةُ بَادَتْ
وحُبُّها لا يبيدُ

مُرُوجُها زَالَتْ
وذِكْرُها لا يَزُولُ

رغمَ هذا يَنْتَابِنُى هَاجسٌ مُزْعج
بأنّنى أنا أيضًا مِثْلَ ما هو حَوْلِي
مِثْلَ مدينتى
تَجَمَّدتُ أَوْصَالِي
وتحولتُ
إِلَى حَجَرْ.



البراق عبد الهادى رضا



جذور أدب الكراهية:

هنالك أدبان كتبهما الرجل عن المرأة: أدب للحب، وآخر للكراهية.

أدب الحب نعرفه، نطلع عليه فى المدارس ونقرأ ما يقول النقاد عنه فى الجامعات لأنه متوافر فى كل مكتبة، وحضارتنا العربية الإسلامية تفتخر به كأحد إنجازاتها المهمة. وربما يكون أشهر مثال له الشعر العذرى الذى رسم المرأة كآلهة معبودة كان الشاعر عابدا لها. وقد كانت المرأة حسب تقاليد هذا الأدب كائنا روحيا غامضا لا يستطيع الرجل الوصول إليه أو فهمه، بل وربما لا يرغب بمعرفته وامتلاكه. فالمرأة كانت تقول لا دائما وترفض تقرب العاشق منها، ومن رفضها لحب الرجل نشأت فكرة سموها وروحانيتها ووصفت بالسمو والتفوق على كل ما هو جسدى وأحبها الشاعر لأنها ترفض وصله بهذه الطريقة، وبقى يحبها مادامت تقول لرغباته لا. فالمرأة بوصفها رمزاً للجمال والكمال والمطلق بقيت فى خيال الشاعر العذرى أقوى من لذات الوصل العابرة، مهما كانت روعتها. وهكذا بقى الحب البرىء بلا نهاية ونتج عنه الإلهام والشعر والجمال.

قصص غريبة : ليلى مريضة بالعراق وقيس فى الحجاز يتمنى أن يكون طبيبا. كثير يرى طيف عزة فى المنام وهى تسكن فى الجوار، وجميل يتجول فى المساء متمنيا أن يستنشق الهواء الآتى من منطقة بعيدة تقطنها بثينة. ولا يجدر بالناقد المعاصر التعجل فى انتقاد هذه المشاهد لعدم نضج شخصياتها، أو جهلهم بحقائق العلاقات الجنسية، أو معاناتهم من العقم، كما يفعل البعض فى هذا الزمان. فقد كان للقصة متعتها لمن

عاشها او شاهدها او سمع عنها. كانت هنالك نشوة روح التصوف، والأحلام، والشعر افكار مبدعة واستعارات سامية. ونتيجة لغياب المحبوبة المعبودة، كان الشعر العذرى قريبا من المقدس والخلق، ونتج عنه عواطف وأفكار روحية صافية لدرجة أننا ـ الناس العاديين الذين يعيشون فى عالم الجسد ـ قد لا نستطيع الآن أن نفهم مغزاها. فالقصيدة نفسها كانت صلاة للمحبوبة، محادثة معها فى غيابها، بل وقد يجد الشاعر فى ترتيل أبياتها لذة موازية للحب المحرم الذى لا يمكن ممارسته ـ أو حتى البوح به. المعبود والمحرم اتحدا فى الأدب العذرى بطريقة يستحيل تصديقها على من لا يعشق الشعر ويعرف الروحية.

ثم ظهر للجسد المهجور أدب آخر، نتج عن روحية الأدب العذرى الأقدم فى صورة نقيض له يعاكسه ويُذكر دائما وأبدا بطريقة وسواسية معذبة بلذات الجسد والوصال، وهذا هو ما اسميه بأدب الكراهية. فالمرأة المعبودة صارت الآن محتقرة، ورسمت كجسد بلا روح: مجرد مجموعة من الأعضاء المثيرة والغرائز والشهوات المصاحبة لها. ولكن هذا التصوير، بعكس الأدب العذرى الذى خفت صوته قوى فى عصرنا هذا وشاع أكثر من أى أدب آخر. ففى القاهرة، تقوم شركات كثيرة كل عام بطبع مئات الكتب التى تتناول مواضيع الاضطراب الجنسى والانحرافات والجرائم ورغبات النساء، وهذه الكتب التى تباع على الأرصفة بأسعار بخسة تحتوى على قصص رديئة المستوى، ركيكة فى لغتها وفى الصور التى تستخدمها. ومع ذلك، فتوزيعها يفوق أعمال الأدب الجاد بمئات المرات. وفى هذه الفترة، حين تعانى دور نشر عريقة من ضائقة مالية بسبب عدم إقبال القراء على الأعمال الأدبية، تبحث عن المزيد من الكتب الجنسية الصالحة للنشر.

وقد شاعت هذه الكتب فى مصر مؤخرا لعدة أسباب منها: القلق بخصوص الأدوار الاجتماعية المتاحة للجنسين. فالرجل الشرقى الذى فقد الكثير من عظمته بعد أن ضعفت موارده الاقتصادية، وتراجعت بلاده حضاريا واجتماعيا واقتصاديا حتى اضطر إلى الهجرة بحثا عن رغيف الخبز، صار يحتاج للتأكد من أنه لا يزال رب الخورنق والسرير فى منزله، وهذا القلق الموجود عميقا فى الروح من خسارة آخر ما يملك هى العاطفة التى ينجح أدب الكراهية فى استدعائها والتعبير عنها. وجل هذه النصوص تساهم فى حل هذه الأزمة النفسية، عن طريق خلق الإحساس اللذيذ فى نفس القارئ بأنه افضل من النصف الآخر، مقدمة له لذة السيطرة والقوة. فهى تحتوى مثلا على صور لفتيات جميلات بأثواب السباحة والرقص، مما يجعل من المرأة مشهدا شهيا يمكن للرجل اقتناؤه. وإن كانت صورة الفتاة الجميلة شبه العارية هنا تختلف كثيرا عن صورة المرأة التى نراها فى الأدب العذرى، حيث كانت القصيدة الرائعة نفسها البديل الموضوعى لغيابها، فالمرأة مع ذلك تبقى فى حالة غياب مستمر من الأدب الجديد، خارج الإطار الذى يسعى للإحاطة بها. فجل هذه النصوص يكتبها رجال لقراء رجال عن المرأة، وفى كل كتاب من النوع الجديد هنالك صورة سيئة للمرأة، وجبة دسمة حافلة بالكراهية والشهوة يتبادلها الرجال.

ولقد آن الأوان لتحليل ما يقوله بعض هؤلاء الكتاب عن المرأة ومعرفة أهدافه الحقيقية الخفية: فلكل قصة

هدف يختلف عما يبدو أنها تعبر عنه بأحداثها. عموما،كتب ذم المرأة، والكلمات التى تصورها فى صورة ملكية، هذه الكتب تشكل أدب كراهية، ولو كان ضحيتها أى أسرة أو طبقة أو مجموعة أخرى من سكان مصر، لقامت الدنيا وما قعدت. فهذه القصص تعرض لقرائها فلسفة خاصة بالأدوار الجنسية الاجتماعية: مقدمة لكل من الجنسين صفات خاصة يجب أن يتميز أفراده بها، مؤكدة بهذه الطريقة الفروق التى تميز الجنسين فى المجتمعات الشرقية. أما هذه الصفات الجنسية فهى تقليدية للغاية، لأن الفكر الذى تنبثق منه يهدف لطمأنة الرجل الشرقى على ملكيته، وهى لذلك ترسم صورة مشوهة تنحط بالرجال والنساء على حد سواء. سأحاول تحليل الصور الموجودة للمرأة فى بعض هذه الكتب حتى تصير أبعاد الفكر الذى تدعو له واضحة للعيان، ثم سأنتقل إلى أضرار هذه الكتابة على نفسية القراء من الجنسين، وعلى المجتمع كله.

صور المرأة فى أدب الكراهية:

يتحدث أدب الكراهية عادة عن نساء قليلات خاطئات يستخدم للتعميم على الجنس النسائى كله. فكلمة «المرأة» فى اللغة العربية من الكلمات الغامضة التى تقضى أكثر من غرض، وهى حينا اسم جنس يشمل النساء بوصفهن جماعة مميزة، ولكنها كذلك اسم يشير لفرد ينتمى لتلك الجماعة. وتداخل هذين المعنيين يسمح للكاتب بتقديم صفة فردية على أساس أنها تميز الجنس كله.

المنطق هنا ينحرف عن سواء السبيل: فهل يجرؤ أحد على القول بأن كون أحد الرجال إرهابيا يقتل الأطفال وييتم النساء يعنى أن كل رجل يمكن له التصرف بهذه الطريقة؟ بالطبع لا! وهذا الخطأ الأساسى لن تفلت كتب كراهية المرأة منه أبدا. فهى ستبقى تجلب وتخلق صورة أسوأ بعد صورة سيئة، وجلها لمن تدعى أنهن من المومسات، ساعية لإثبات أن المرأة باعتبارها جنساً هكذا دائما وأبدا. فى نهاية المطاف، ستسعى هذه الأيديولوجية لتبرير تحكم الرجل بالمرأة على أساس أنها غير قادرة على تسيير أمورها بنفسها، وأنها ستدمر المجتمع كلية لو تسلطت وزاد شأنها.

يرسم الرجل المرأة فى أدب الكراهية فى صورة جنس ضعيف بائس، أقل شأنا من الرجل، أكثر عاطفية وقابلية للشر، بحيث يمكن الادعاء بأن أسوأ الرجال فى العالم يظل أفضل من أعظم النساء. أحد الكتاب مثلا يسمى أحد كتبه: غرائز الأنثى: الحب والكراهية والغيرة والخيانة والمكر والخداع والإغراء والحقد والحسد والغرور والتعصب والاندفاع وراء العواطف والقتل، والعنوان يدل بوضوح على أن الكتاب سيركز على صفات سلبية يسميها الكاتب غرائز للتأكيد على أنها مميزات الجنس الآخر الطبيعية وهو ما يحدث بالفعل. ولكن الكاتب بعد أن ذكر كل ما قدمته له قريحته من رذائل الجنس الآخر يتساءل «رغم كل هذه النواقص فى المرأة وتفوق الرجل كجنس عليها إلا أن هناك ما يحير العلماء وهو لماذا لا يستطيع الرجل الاستغناء عن المرأة؟»

وهذا السؤال قد يدل على إدراك الكاتب لسقم منطقه، ولكنه يذكر سببا واحدا وهو الحب الذى يصير كذلك تعبيرا عن الكراهية هنا. فالكاتب يعرف الرجل بالعامل الإيجابى، والمرأة بالشخصية السلبية، فى

العلاقة: «الحب بالمعنى الصحيح أن يجد الإنسان استجابة لعواطفه وحواسه - ففى النفس موجات كهربائية موجبة إذا وجدت موجات سالبة انجذبت إليها - وكلما كانت شدة الجذب اشتدت قوة الحب». وهذا استنتاج منطقى، وتعريف طبيعى للحب إذا رأى الإنسان المرأة على أنها الجنس الأقل شأنًا منذ البداية. وواقع الأمر هو أن المرأة والرجل يتقلبان بين السلبية والإيجابية فى العلاقة، بحيث يشد طرف ويبتعد الآخر، ثم تنقلب الأدوار. فقط حين يتغير هذا الوضع تصير العلاقة من ذلك النوع الشائع حيث يتحكم أحد الطرفين، الرجل عادة، بالآخر.

والكاتب يخشى إمكانية تحكم المرأة بزوجها ولذلك نراه يقضى الكثير من الوقت فى تحذير الرجل مما سيحدث لو وقع ضحية لسيطرة زوجته. فلو تحكمت المرأة بالزوج كما حدث لبسمارك، فالمجتمع كله سيتحول نحو الدكتاتورية. وهكذا نصل لنقطة أنه يجدر بالزوج التحكم بالزوجة كلية، بحيث تسمع وتطيع بلا تفكير أو مناقشة - وهذا من أجل الديمقراطية. وعلى كل حال، لابد له من القسوة معها وضربها أحيانا «لأن الرجل بلا أنياب عند المرأة كجندى بلا سلاح فى ساحات الحروب». القضية إذاً معركة تهدف لتأكيد سيطرة الرجل على المرأة لأن غرائزها ستدفعها للشر والأذى، ولابد من التحكم فيها بشكل ما.

يدعى كتاب الكراهية أن سيطرة الرجل على المرأة هو النظام الطبيعى، وأن نجاح المرأة فى التحكم بالرجل سيقلب كل الموازين ويضعف نظام العدالة الاجتماعى ويؤدى بالدولة إلى السقوط والانحلال والانهيار. يقول د. سامى محمود فى «السلطة والجنس» إن ضعف المرأة فى الشرق يدفعها لإغواء الرجال الأقوياء حتى تصل للسلطة التى يملكونها وتتحكم بها وبهم:

«يقولون إن المرأة بموقفها المتطلع إلى القوة إنما تستجيب لرد فعل الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية التى فرضها عليها الرجل صاحب السلطة والتى جعلتها تعتقد أنها كائن ضعيف ناقص محكوم عليه أن يظل على الدوام قاصرا. لكن مهما كان دافع المرأة أو تطلعها إلى القوة التى يملكها رجل السلطة، فهى تدرك أنها - بانوثتها وبما تمتلكه من جاذبية جنسية - تستطيع أن تتخلص مما خصتها به طبيعتها من ضعف نفسى أو جسدى».

حسب هذه النظرية، وضع المرأة وكونها الجنس الأضعف يجعلها أكثر اعتمادا على الفتنة والخداع باعتبارها وسائل للوصول إلى السلطة. ولكن هنالك إمكانيات أخرى للعلاقة بين الفتاة الجميلة والرجل القوى. فبسبب قوته ورغبته فى التحكم، قد يكون هذا الرجل هو الذى أغوى الفتاة وسعى للسيطرة عليها بادئ ذى بدء فهى على كل حال الأضعف، وبإمكان الرجل صاحب السلطة تقريبها منه، أو إبعادها عنه، أى أن الأمر فى يده، وهو قد يضغط عليها للارتباط به، أو يعتدى عليها ويتركها. ولكن د. سامى محمود لا يرى هذه الإمكانية، ويظل يعتقد أن المرأة هى المذنبة، وأن الرجل هو ضحية لخداعها.

وقد يكون خير مثال على اتهام أدب الكراهية للمرأة بإفساد المجتمع وتبرئة للرجل هو «وراء كل باب: الانفجار الجنسى فى مصر» للأستاذ ياسر أيوب. وقد

بذل الكاتب بالفعل جهدا كبيرا فى إنجاز هذا الكتاب الذى يتابع تاريخ الجريمة الجنسية منذ أيام الفراعنة حتى عصرنا الحديث. وهنا نرى المشكلة الأولى والأصعب التى يواجهها، وهى أنه يعتبر الجنس جريمة حتى إن وافق كلا الطرفين عليه، ولم يكن أى منهما مرتبطا بطرف ثالث. وقد كان بالكاتب أن يتذكر التعريف الحالى للجريمة الجنسية قد ساهم كثيرا فى ازدياد أعداد المذنبات: ففى عصور سابقة لم يكن البغاء مثلا جريمة، وإن اعتبر عادة لا أخلاقيا، بينما صار الآن غير قانونى يحط من شأن الفتاة التى تمارسه ويضعها فى السجن وهكذا، وبدلا من اتهام الكاتب لفتيات العجمى والراقصات وممثلات التلفاز والسينما وطالبات الجامعة الأمريكية بالتواطؤ مع الجريمة الجنسية والحض عليها، كان يجدر بالكاتب ملاحظة العلاقة المهمة بين تعريف الجريمة وازدياد أعداد المذنبات.

وإذا كان الأستاذ ياسر أيوب قد رأى الجنس جريمة، فهو على الأقل لم يسع لفضح الخاطئات من النساء وكشف أسرارهن وخصوصياتهن فى كتابه، كما يفعل غيره من الكتاب. يقول عماد ناصف بصراحة أن هدفه من كتابة «الملف الأحمر» هو «أن نكشف الحقيقة ونعرى المفسدين أيا كان الثمن». ومن الغريب أن كاتبا يدعو للحشمة يستخدم كلمة تعرية لوصف ما يسعى له، ولكن هتك الحجاب وكشف أسرار حياة الأفراد الخاصة هو ما يحدث فى أدب الكراهية حاليا. وهكذا يفتخر كاتب آخر بأنه قد نجح فى دفع بعض الأزواج لتطليق زوجاتهم، إذ تقول له إحدى الفتيات اللواتى كتب قصصهن: «قل لى كيف عرفت حكايتى؟ هل عرفت أن زوجى طلقنى بعد أن قرأ ما كتبت؟» ثم يستطرد قائلا:

وفى كل مرة كنت أعجز عن إنكار معرفتى بالمرأة وبقصتها، وفى كل مرة كنت أعجز عن تفسير أن ما يحدث لامرأة قد يحدث لكل النساء فلا امرأة تسمع ولا امرأة تريد أن تفهم وهى فى حالة غضب» بالطبع، ستغضب أى امرأة لو عرفت أن أحدهم يتناول بالسرد خصوصياتها، ولها الحق فى ذلك.

هذا التصوير السلبى للمرأة، والربط بين جسدها والسرية والجريمة، يؤدى إلى أن تحل بعض كتب الكراهية تعذيب النساء والاعتداء عليهن. فى كتاب مثل أشهر قضايا الاغتصاب، هنالك رسم للاعتداء يتبنى وجهة نظر المعتدى ويعبر عن استثارته أثناء قيامه بالشر الذى يفعله. يستخدم الكاتب محمد رجب استعارات منوعة للتعبير عن علاقة المغتصب بضحيته، وهو يؤمن بأن هذه الاستعارات تدل على العلاقات الطبيعية بين الجنسين. الصورة الأكثر شيوعا هى أن المرأة طريدة يسعى الصياد الرجل لاصطيادها. هنالك مجاز يُشبه المرأة المُعتدى عليها بمائدة عامرة «تلقفتها الذئاب ونهشوا لحمها حتى سالت منه الدماء» هى كذلك أرض ثرية يسعى الرجل لاحتلالها بلا حق والنيل منها. ورسم العلاقة الجنسية بهذه الطريقة إذلال للجنسين، لأن الرجل العادى ليس ذئبا، ولا تلتذ المرأة دائما بأن يعاملها الرجل وكأنه صياد هى طريدته. كاتب آخر، ياسر حسين، كذلك يقترب من تعليل اغتصاب بعض الشباب الخليجى الطائش لواحدة من الخادمات الأجنبيات. فهو، إذ يسعى للرد على ادعاء أن بعض الشبان اعتدوا على فتاة من بنات البلد، يستطرد قائلا، «هل اغتصبوا ابنة صاحب البيت الشريفة العفيفة أم مجرد خادمة فلبينية عابثة مستهترة وليس لها دية؟» وهنا يبدو أن الكاتب لا

يرفض فكرة الاغتصاب فى حد ذاتها، بل يشكو فقط من الاعتداء على بنات البلد. أما الاعتداء على النسوة الأجنبيات، فهذه ليست مشكلة بل عقوبة لأنهن بلا دية، أو هذا ما يبدو أن الكاتب يقوله هنا.

هذه إذاً بعض الصور الشائعة عن المرأة فى أدب الكراهية. والصور كلها فى النهاية تسعى لتبرير الاعتداء الجنسى على النساء فهن أقل شأنا، ويستغللن أنوثتهن للتأثير على كبار القوم، وهن يستأهلن العقاب لأن غرائزهن من البداية تدفعهن للشر وإلحاق الضرر بالرجال وخصوصا المتنفذين منهم، مما يؤدى فى النهاية لدمار الأسرة والدولة والعمران والحضارة. بل إن أدب الكراهية يدعو لفضح خصوصيات من يعتبرهن الخاطئات من النساء. وقد يكون من الضرورى أن نؤكد أن هذه الكتابات ليست من الإسلام فى شىء، لأن الحضارة الإسلامية مبنية على فكرة: «إذا بليتم فاستتروا»، أى أن ما تفعله هذه الكتب إنما هو ضد روح الستر والرحمة التى يرسمها لنا الدين الحنيف.

تأثير كتب الكراهية على المجتمع المصرى :

قد يعتقد البعض أن للكتب التى تثير جنسيا فوائدها للفرد والمجتمع. فهذه النصوص ستكسر سور الصمت المحيط بموضوع الجنس، وتصوره على أنه لذة حياتية، وليس فعلاً ملوثًا محرمًا. وقد يكون لبعضها فائدة تعليمية للشاب الذى يحتاج لهذه المعرفة ولا يجدها فى أى مكان آخر. ولكن جل هذه الكتب كما رأينا لا تدعو أبدا للتفريج عن الكبت، أو للحرية الجنسية، أو لأى مستوى من المساواة بين الجنسين بل إن العكس هو الصحيح، فهى تعبر عن فلسفة الكبت والبغض وترسم المرأة فى صورة جسد محرم بلا روح وعلى أنها سبب تفوق الشر فى العالم. ولذلك لا تصيب هذه الأفكار أهدافها إذا كانت تسعى للتعليم أو لتحرير الناس. فى كتابه «الإباحية والإجهاض» يشتكى عبداللّه كمال من كثرة الكتابات الجنسية فى مصر إذ يقول: «هذه الكلمات الضخمة أثارتنى أنا أيضا فقلبت فى الأوراق وبحثت عن خطة الإباحية وسيناريو الفجور، وقرأت دفاتر الجنس وأبحاث منع الحمل» ثم يكتشف الكاتب فى نهاية المطاف أن الدافع لكتابة الكثير من هذه الأعمال إنما هو التأكيد على تقاليد أكل عليها الدهر وشرب، أى أن هذا الحوار عن الجنس أساسا رجعى فى اتجاهاته وما يهدف إليه. أما أضرار أدب الكراهية، فهى نفسية، لأنها تؤذى الأفراد وتشوه آرائهم عن الحب والعلاقات بين الجنسين، وهى اجتماعية، لأن حض نصف المجتمع على كراهية النصف الآخر يضعف المجتمع كله.

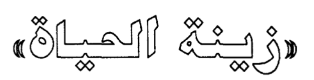
ومن أضرار هذه الكتب ما فعلته الأفكار التى تدعو لها وتعكسها على العلاقة بين الجنسين. فهى قد ساهمت فى خلق حواجز نفسية أضعفت إمكانية علاقة حميمة صحية بينهما. ومن المؤكد أن جل من سيطلعون على هذه الكتب من المراهقين سيؤمنون بها ويبنون علاقاتهم العاطفية على أساس أفكارها مما يعنى أن العلاقة بين الجنسين ستكون مبنية على العنف والاعتداء والرغبة فى السيطرة، لا الحب أو الرغبة فى إسعاد النفس والآخر. وقد لاحظ د. جمال شفيق فى بحثه عن المرأة العربية والجنس أن نسبة ٤٧٪ من فتيات المدن و ٢٩٪ من بنات الريف صرن يعتبرن الجنس عملا منافيا

للأخـــلاق، وأن ٣٠٪ من بنات المدينة و١٦٪ من بنات الريف يفضلن الحياة بلا جنس، و ٢٤٪ من فتيات المدن، و١٤٪ من فتيات الريف كلما فكرن فى الجنس أصابهن الخوف والخجل والاكتئاب والقلق، وأن ٣٣٪ من بنات المدينة و ١٥٪ من بنات الريف يرين ليلة الزفـاف ليلة عذاب ورعب وكراهية. أما د. أحمد عكاشة، فقد لاحظ فى بحثه عن ذات الموضوع أن «الفتاة المصرية تميل بشدة إلى تجنيس ما هو غير جنسى، تسقط الجنس على أى شىء حتى لو لم تحتمل الأشياء هذا الإسقاط الجنسى». وفى كلا البحثين، تكون النتيجة الواضحة هى أن المرأة الشرقية صارت ترى الجنس شيئًا تخافه وتقلق منه، لا لذة بل عذاب. أما الرجل. فهو من ناحية أخرى يرى فى لحظة ممارسة الجنس مع المرأة التفـوق والانتصار، وكأنه قد هزمها بدلا من إسعادها، أو كأن الحب تعذيب وقمع. بل إن ممارسة الجنس صارت نوعا من العقوبة، كما يلاحظ الدكتور ع.ع، ولكن ليس بسبب التراث المملوكى كما يعتقد، بل لأن الكثير من الكتب الشائعة فى المجتمع تروج لهذا المفهوم الخاطئ للجنس. وإن كنا لا ندعى أن أدب الكراهيـة يصنع النفس الوسواسة المريضة التى تتعامل مع الجنس الآخر بالقهر والتسلط، فمن المؤكد انه يساهم فى إرساء دعائم القيم الشائعة التى تخلق المرض فى النفوس.

باستثناء أضرار مثل التدخل فى حياة الناس والتأثير على شخصياتهم ونفسياتهم بطريقة سلبية، تقدم هذه الكتب أفكارا رجعية عن الواقع فى هذه اللحظة، وكيفية تصحيحه فى الأعوام القادمة. وسواء شئنا أم أبينا، تبقى حقيقة أن ما يجمع كل الدول المتحضرة، سواء فى أوروبا أو أمريكا أو فى شرق آسيا، هو سماح قوانينها للمرأة بحريتها الكاملة بل ومطالبتها باتخاذ القرارات التى تخص حياتها الشخصية، وفى إعطاء الفرد القدرة على اتخاذ القرار وتحمل نتائج بذور الحرية الديمقراطية التى تتمتع بها الكثير من الشعوب الأوروبية وسكان الولايات المتحدة. أما النظام الأسرى التقليدى الذى تدعو له كتب الكراهية، حيث يتحكم الزوج فى الزوجة تحكما تاما، فقد يكون سبب شيوع الدكتاتورية السياسية لأنه لا توجد سوى خطوة بسيطة من الاستبداد الأسرى إلى الطغيان السياسى. فإذا كانت «السمة البارزة الآن للأسرة العربية هى سمة التسلطية»، فسيوازى ذلك نظام اجتماعى تسلطى يقهر حقوق المواطنين. ولذلك لابد من التخلص من الأيديولوجية الشريرة لأدب الكراهية إذا أردنا لمجتمعاتنا التحرر والوصول للتقدم العلمى والإنسانى.

أما هذا التحرر، فلن يكون عن طريق تدخل الرقابة ومصادرة هذه الكتب. فالممنوع مرغوب، وسيستفحل شر كتب الكراهية لو مُنعت. الحل الصحيح هو مناقشة هذه الأفكار وتوضيح أضرار الفكر الذى تقدمه. لابد أن نؤكد أن هذه الكتب لا تقدم للقارئ طرقا صحية للمزيد من اللذة والفائدة، بل تؤدى لحرمان قرائها منهما، وأنها لن تدفع أو تدعو لحرية الكلمة، بل نحو الدكتاتورية الحمراء التى نراها فى العديد من المجتمعات الشرقية. ولابد إذاً من التحدث عن الحرية والعدالة، واحترام حقوق الأفراد وخصوصياتهم بغض النظر عن الجنس. فعن طريق الفكر الحر الذى لا يخاف الحب والاختلاف، وينتقد بصراحة من يدعون للكراهية والتسلط والاعتداء، يمكن الأمل بمستقبل أفضل لكل الأفراد فى بلادنا.

شاكر عبد الحميد



«زينة الحياة»

عالم يتشكل بين الذاكرة والنسيان

تزخر مجموعة «زينة الحياة» لأهداف سويف بالعديد من المحاور والاحتمالات الخاصة التى يمكن للنقد أن يتكئ عليها فى سعيه الخاص لاستكشاف أبعاد هذه المجموعة واكتشاف الدلالات العديدة والهامة والموحية لها، ويمكننا هنا أن نقول مبكرًا أن هذه المجموعة يمكن أن تقرأ من خلال محاور عديدة مثل:

١ـ دلالة فعل النظر ومايرتبط به من مراقبة وإحاطة إدراكية ومن رؤية أو تحديق وارتباط ذلك بمفهوم الرحلة سواء تمت هذه الرحلة عبر المكان أو عبر الذات أو من خلال الذات عبر المكان.

٢ـ ارتباط النظر أو الرؤية الخارجية برؤية داخلية وبتهويمات وذاكرة ونسيان وأحلام وتصورات، فالرؤية لها مستويات عديدة هنا مثل:

أ) الإدراك البصرى المباشر المتعلق بحركة العين السريعة البطيئة ـ الدائرية ـ المركز، المهمومة.. إلخ.

ب) الإدراك الداخلى بعين الخيال أو بعين الذاكرة أو ارتباط ذلك بالتأمل.

ج) حالات اضطراب الإدراك كما فى رؤية السراب أو غيره من أخطاء الإدراك.

د) الرؤية الشخصية بمعنى وجهة شخص وارتباط ذلك بمفهوم الجسد والتحولات.. إلخ.

هـ) ارتباط الرؤية برموز معينه كالمرآة مثلاً.

و) ارتباط الرؤية بالتفكير البصرى أو فهم العالم من خلال لغة الشكل

٣ـ أهمية التعبير من خلال اللون والظل والنور وغير ذلك من الخصائص التشكيلية وارتباط ذلك بالتفكير

البصرى الخاص الحاضر فى المجموعة على نحو ملحوظ.

٤ـ الحضور الخاص لمكونات طبيعية كالرمل والموج والصحراء وارتباط ذلك بالتحولات الخاصة التى تخضع لها الشخصيات أو تطرأ على وعيها.

٥ـ الاهتمام الخاص بالحركة فى المكان وتصوير شكل الخطوات وطريقتها ومسارها وارتباط ذلك بالحالات النفسية الخاصة للشخصيات.

٦ـ صورة الذات وصورة الآخر وخاصة صورة المرأة عن الرجل وصورة الرجل عن المرأة وصورة الشرق فى عيون الغرب وصورة الغرب فى عيون الشرق وارتباط ذلك بسلوك الشخصيات.

٧ـ المفهوم الخاص للجسد ولتحولات الجسد ولأهمية الجسد.

٨ـ دور التاريخ والتراث وحضور الماضى فى الحاضر وأهمية ذلك فى الموالد والاحتفالات والعلاقات الإنسانية وتأثيرذلك على مسار الشخصيات.

٩ـ يرتبط بالنقطة السابقة هذا الحضور الخاص لنوستالجيا خاصة وحنين خاص للماضى وللوطن وللذكريات المنقضية والأحلام العابرة والعلاقات القديمة.

١٠ـ دور السلوك الجنسى فى أشكاله السوية وغير السوية وتأثيره وتأثره بالمعتقدات والأفكار والتصورات الصحيحة والخاطئة.

١١ـ الطفولة والأبناء وعلاقة الآباء بالأبناء وصورة الأم وحضور هذه الصور بشكل متوافر فى قصص المجموعة.

١٢ـ الهامشية والمركزية ودورهما فى التفاعلات الخاصة بين الشخصيات وفى الرؤية العامة للعالم لدى هذه الشخصيات.

١٣ـ الحضور الخاص للرموز كالمرايا والخيول وغيرها، ودور هذه الرموز فى هذه الأعمال.

سنركز فى دراستنا هذه على بعض المحاور ونترك غيرها لدراسات أخرى لنا أو لآخرين:

١ـ دلالة النظر:

العين أداة ورمز للرؤية العقلية، وهى أيضًا رمز للشمس والمقر والمقدس والداخلى وترتبط العين بالضوء والإشراق والتّحدِّى. وهى رمز يرتبط بالمعرفة والعقل والخيال والذاكرة والحماية والثبات ومحدودات المرئى أيضًا.

حركة العين هى أحد الأفعال البارزة فى هذه المجموعة، حركة العين حركة تتحرك من الكل إلى الجزء، من الإحاطة إلى التفصيل، وهى حركة دائمة، لكنها حركة انتقائية تختار من المشاهد كل ماله دلالة فقط، ومن الأحداث كل ما له مغزى فقط.

«أقف على نافذتى أرقب الطريق: ـ «رمال بيضاء تتحرك بطيئًا على الطريق الأبيض، كنت اتبع بنظرى نسقًا منتظمًا فى حركتها». ـ «كنت أمد بصرى إلى البحر وأدرك اليوم أننى كنت أحاول أن أتبين الروابط بين الأشياء». ـ «من موقفى هنا لاأرى سوى البياض الجاف الصلب، الوهج الأبيض، الجدار الأبيض والطريق الأبيض يضيق فى البعيد». ـ «أتطلع وأراقب وأنتظر لوسى». «راقبته وهو يختفى. لم يكن بالضبط يختفى، بل

يخفت، يرتد بعيداً». كنت أرى مايحدث، أرى السدود تتشكل امامى. خصالى الأجنبية التى كانت تسخره فى البداية اصبحت تثير ضيقه: عجزى عن تذكر الأسماء، عن متابعة تفاصيل السياسة، وصراعى مع لغته، وحاجتى إلى الوقاية من الشمس والبعوض والسلاطة الخضراء وماء الشرب. ـ «لم أعد أرى فيك حبيبى الآن». ـ لذلك رويت له حكاية أول سراب رأيته على الطريق الطويل المتجه من إلى «مايدو غورى». رأيت السراب ثانية على الطريق الصحراوى إلى الإسكندرية فى أول صيف لى هنا».

القصة مروية من خلال الاستعادة والتذكر والتفاعل بين زمن القصة وزمن الحكاية، إذا استخدمنا مصطلحات تودوروف. القصة تحدث خلال ساعات الإدراك والتذكر بين الرمل والماء والحكاية تمتد لحوالى ١٢ سنة، أطراف الحكاية وعناصرها الفاعلة هى:

الراوية:

١ـ هذه المرأة الأوروبية المتزوجة من رجل مصرى والتى تستعيد ذكرياتها معه وتفاصيل علاقاتها فى أثناء جولتها على البحر.

٢ـ هذا الزوج المحب أولاً، والمتباعد المتبارد بعد ذلك بخصائصه الشرقية وصفاته الجسدية والسيكولوجية.

٣ـ هذه الابنة الصغيرة باسمها الأجنبى ووجودها الخاص بالنسبة للأم هى «زينة الحياة» وهى كافية فى قلب المشهد الخاص التى تتشكل منه عناصر هذه القصة أو تتطور.

٤ـ شخصيات أخرى ثانوية كالخادم وبحركتها وخطواتها الخاصة فى المشى.

٥ـ العناصر الفاعلة فى المشهد الذى يتم تكوينه من خلال الاستعادة والتذكر هى الرمال والماء والصحراء والسراب والمرآة.

حركة الذاكرة هنا شبيهة بحركة موج البحر الذى يتحرك بين جزر ومدّ دائمين لايهدأن.

٦ـ يستعان فى تكوين الخصائص الدلالية والرؤية للمشهد بحس تكوينى خاص وبإحساسات خاصة بالحركة والملمس والروائح والطعوم والأصوات وكذلك الظل والنور.

رمل وموج، صحراء وبحر، وهج ورماد، واستعادة لكل ذلك على هيئة دورات متداخلة دائمة كدوامات المياه أو دورات الحياة. فى السنوات الأولى من العلاقة كانت أمواج البحر «تتدفق وحروفها البيضاء المزبدة تنساب وتقضم الرمل برفق ثم تنحسر مخلفة أهلة واسعة من الرمال المبتلة أعمق لونًا، وقد انقلب اصفرارها إلى البنى الفاتح، أما فى السنوات الأخيرة من العلاقة وبعد انقضائها «والآن إنى أسير صوب البحر، نحو حافة هذه القارة التى أعيش فيها، التى كدت أموت فيها، وحيث أنتظر أن تكبر ابنتى وتبتعد عنى تدريجيًا أرى أشياء مختلفة عما رأيت فى ذلك الصيف منذ ست سنوات. الرمال تبتلع فقاعات الزبد لتغرق عميقًا، عميقًا وتلحق بالبحر فى جوف الأرض حيث لانراها، ومع كل نوبة جزر للمياه الخضراء، يتخلى الرمل عن بعض منه لصالح البحر. ومع كل دفقة ماء، يلقى البحر برمل آخر يستحوذ عليه الشاطئ من جديد».

الرؤية الخاصة للعالم هى رؤية مائية إذا استخدمنا مصطلحات باشلار، رؤية تجمع بين التدفق والتجمد

وهى علاقة خاصة بين البحر والجفاف والشاطئ والرمال والماء والصحراء.

أمواج كانت تتدفق بيضاء فى الماضى بزبدها ورقتها فى خفّية حركتها ثم تنحسر مخلفة أهلة من الرمال الواسعة المبتلة الأعمق لوناً، أمّا الآن فهى تأتى على هيئة فقاعات تبتلعها الرمال، تلك التى تغرق عميقاً وتلحق بالبحر فى أعماق الأرض، هنا أيضاً تركيز على حركة الجزر بمياهها الخضراء الداكنة والحركة الدائمة بين البحر والرمل والتى يتخلى خلالها جانب منها - الرمل - عن بعض منه لصالح البحر وفى جانب آخر منه أو حركة أخرى، يترك البحر بعض رماله على الشاطئ القريب.

الحركة الفاعلة فى بداية القصة هى حركة خاصة بالماء فى اتجاه الرمل، بينما الحركة الفاعلة فى نهاية القصة حركة من الرمل فى اتجاه البحر، الماء مهيمن فى الحركة الأولى، بينما الرمل مهيمن فى الحركة الثانية، الماء يسيطر فى حركة المدّ والوهج وتألق العلاقة، بينما الرمل هو السائد فى حالة الجزر والخفوت وشحوب العلاقة. يرتبط الماء رمزيًا بكل احتمالات الوجود، فهو ينبوع وقبر، ذو سطح وعمق، معرفة ومجاهل، يقين ولايقين، يرتبط الماء بالأنوثة والولادة والمبدأ الأنثوى والخصوبة والتجدد، يرتبط الماء كذلك بالحياة والموت، بالبناء والهدم. ماء البحر غير ماء النهر. كل الأنهار تصب فى البحر والبحر ليس بملآن. البحر رمز للحياة للوجود المادى وللحركة اللانهائية ومصدر لكل احتمالات الوجود. رمز للعبور من حالة إلى حالة، ورمز للتحولات أيضًا.

الرمل رمز يرتبط بالصحراء والفراغ والخلاء، ويرتبط بعدم الاستقرار ويرتبط بالمؤقت من العلاقات التى تذروها الرياح.

فى قلب هذا الصراع الدرامى الخاص بين المدّ والجزر وبين الماء والرمال وبين البحر والصحراء تحضر نوستالجيا خاصة، حنين خاص لزمن مضى ولن يعود «نعم يضنينى الحنين، ولكن ليس الحنين إلى الوطن وحده، أحن لزمن، زمن مضى ولن أعيشه من جديد، أبدا أشتاق لعاشق كان لى، ولن يكون لى من جديد.. أبدًا».

هناك نوع ما من انكسار القلب وضياع الأحلام فى هذا العالم، لكن فى قلب هذا الانكسار، وفى عمق هذا الضياع والحنين تضىء أيقونه خاصة فريدة هى هذه الطفلة الجميلة لوسى زينة الحياة.

٢- زينة الحياة:

الأطفال حاضرون فى هذه المجموعة على نحو كثيف وهو غالبا مايكون حضورًا خاصا مرتبطًا بالفراق والطلاق والبين والنأى والموت والخذلان

فى زينة الحياة «القصة الأولى» يحدث فراق بين الأم الغربية والأب الشرقى وتبقى الطفلة «لوسى» دلالة على هذا الالتقاء الخاص والافتراق الخاص بين رجل وامرأة، بين شرق وغرب، بين ماض وحاضر، هناك وصف فى زينة الحياة لعمليات الحمل وحركة الجنين فى بطن الأم والعلاقة الحميمة التى تنشأ قبل الولادة بين الأم وجنينها ثم وصف لتصاعد هذه العلاقة ونموها بعد ذلك ووصف لمشهد خاص لامرأة باكستانية نائمة على أريكة من الجلد الأسود وطفلها ملتصق بجسدها. إحدى قدميه محشورة بين ركبتيها وأنفها مدسوس فى شعره. «كان أثمن

ماتملكه فى الدنيا معها على الأريكة كاملاً غير منقوص. ولذا استسلمت إلى نوم عميق. هذه الصورة خزنتها له فى ذاكرتى» وهى تكثر من التطلع والنظر والمراقبة للابنة لوسى وهى تتحرك وتلعب وتنمو وتضحك وتنام وتأكل.. وتغتسل وهناك وصف خاص للون بشرتها السمراء نوعا ماخلف الأذنين.. ولوسى هى بالنسبة لها كنزها وفخرها «هى اكتشافها ولقيتها وهى أيضاً قصيدتها ومأساتها».

فى قصة «ميلودى» وصف خاص للون الأبيض والشعر الأصفر والعيون الزرقاء للطفلة ميلودى التى رأتها الراوية مع أمها إنجى التركية ثم تصوير لحالة موت إنجى المأساوى فى حادث سيارة، ثم تصوير والدها لكل ما يتعلق بهذا الموت حتى جسدها فى المشرحة فى فيلم فيديو، وعرض هذا الفيلم على الأم مع شريط آخر يصورها فى أيامها المرحة السابقة. التصوير هنا له دلالة الرغبة الخاصة فى الاحتفاظ بالأثر المتبقى من المؤثر من الموتى الأعزاء فى محاولة أخرى لتخليدهم وإبقائهم أحياء، ولو على سبيل الرؤية الوهمية والشبحية، مادامت الرؤية الإدراكية الحقيقية الواقعية غير ممكنة الآن بسبب الموت. كما أن الأمر قد يشى برغبة خاصة من الأب فى أن يشعر الأم بالذنب حتى تأتى له بابنة جديدة بديلة. فقدان الأبناء والإمكانية الدائمة لفقدانهم احتمالية قائمة على نحو متكرر فى قصص هذه المجموعة.

فى «شى ميلو» ليست هناك طفلة، لكن هناك الطفلة التى كانت هناك فى الماضى، والتى أصبحت الآن ابنة كبيرة تجاوزها قطار الزواج، ووصف للأب اليونانى وابنته فى وحدتهما وعزلتهما ووحشتهما الشديدة وكآبتهما اللا نهائية وحنينهما الدائم إلى الماضى وأيام زمان الجميلة. كما أن «فرح» الشخصية الأخرى فى القصة مطلقة لديها ولد وهو كل حياتها، ميلو بلا ولد ولا زوج وهناك والد عاجز عن حمايتها يحدق دوماً فى صور مهتزة متكررة فى تليفزيون باهت الألوان.

فى قصة «تحت التمرين» هناك صبى ضئيل الجسم يحملق فى صورة خاصة لامرأة فى وضع إغراء تعلن عن شىء ما. طفل ضائع فى الليل والفقر واللا كيان. عم عبده وأمنة الخادم السابقان فى قصة (عودة) كانا يعانيان الاختناق من عم وجود أطفال لديهما، وهناك الحاجة الدائمة للأبناء وطقوس فك العقم وفك العمل وما يرتبط بذلك من معتقدات وأفكار.

فى قصة «مارس» هناك الاحتياج الخاص لرؤية الابنة وهذا الحزن وهذه الوحشة نتيجة فراقها بسبب وجود الأم فى المستشفى فى انتظار ولادة طفل آخر، فى قصة «أذكرك».. تقول الراوية: «ابنتى فى الحقيقة هى السبب فى أننى أفضل أن أبقى على قيد الحياة.. ابنتى وذلك الطفل الآخر، غير المحتفى به، الموجود بداخلى والذى يتشبث بالحياة بكل قوته».. تقول أيضا عن ابنتها: «أريد أن أرقب عينيها، فى الضوء الخافت، تتحركان تحت جفنيها المائلين إلى البنفسجى الفاتح، أرقب عينيها، وأحاول أن أرى ما تحلم به».

مولود يجىء للحياة وصديقة تتأهب للموت، ومجىء وذهاب وصورة مبتورة فى الذاكرة، وحجرة ذات ضوء أبيض باهر مؤلم، ذكريات جميلة حول الصداقة وشجن شفيف حول الزوج والأبناء، ورغبة خاصة فى العودة إلى الطفولة، أو إلى المراهقة ونوستالجيا خاصة حميمة للوطن.

٣ ـ المركز والهامش :

تمتلئ القصص بالشخصيات الهامشية: المرأة الغربية فى مجتمع شرقى (زينة الحياة) والأقليات فى مجتمع الأغلبيين (الأتراك فى الخليج مثلاً فى قصة ميلودى واليونانيون فى مصر فى قصة شى ميلو) والمسيحيون فى مجتمعات إسلامية (قصة شى ميلو) أيضًا. والأطفال فى مجتمعات الكبار، والفقراء، والخادمات فى مجتمعات السادة الأغنياء (قصة تحت التمرين مثلاً صورة الصبى وأمّه) والشخصيات المثقفة فى مجتمعات تهيمن عليها الصور البدائيه للأوعى الجمعى بمعتقداته وطقوسه وأفعاله العنيفة (قصة مارس مثلاً) كما أن المرأة هامشية أيضًا فى مجتمع الرجال. دائمـا هناك فعل سلبى أو عنيف يقع على هذه الشخصيات الهامشية أو على هذه الأقليات (العلاقة الفاترة والانفصال فى قصص «زينة الدنيا» و «عودة») وموت الابنة فى «ميلودى» والافتقار للحنان وضياع الأحلام فى (شى ميلو) والسلوك المهدد العنيف فى (تحت التمرين) والاغتصاب الجنسى فى «مارس» والوقوف على مشارف الزنا بالمحارم فى «السخان». وهذه الهامشية معبر عنها:

١ ـ من خلال الحضور الخاص لعدد كبير من الأسماء الأجنبية فى المجموعة (لوسى ـ شون ـ ميلودى ـ إنجى ـ فيليب ـ ميلو ـ ثيوفاسيلاكس وغيرها).

٢ ـ ومعبر عنها أيضًا من خلال هذا الحضور الخاص لهذه النظرة الخاصة إلى الذات وهذه النظرة الخاصة إلى الآخر: مثلاً الخادم فهيمة فى قصة شى ميلو التى تعتقد بأن الكثير من الخواجات «مالهش فى الستات». وأيضًا صورة الشرق عن الغرب كما تراها المرأة السعودية فى قصة «أذكرك» حين تعتقد أنهم فى الغرب يعيشون كالحيوانات وكذلك صورة المرأة الغربية (رئيسة التمريض الاسكندرية) عن الشرقيين فى هذا المكان الخاص حين ترى أنهم حيوانات. لا يفهمون شيئًا. يعتقدون أنهم بالقوانين والقيود أصبحوا متحضرين والهامشية تحضر هنا من خلال الاستبعاد والنفى الخاص للآخر وإلصاق كل السمات والخصال السلبية به من أجل إثبات كل الخصائص الإيجابية للذات أو للمركز.

فى القصة حضور خاص للموت بحالاته الفعلية والمجازية، موت يجعل الفناء موجودًا فى المركز والحياة موجودة فى الهامش (الذاكرة والماضى مثلاً هامش مقارنة بالإدراك والحاضر). كثيرًا ما كان الأب والزوج غائبًا، وكثيرًا ما قامت المرأة بدور الأم والأب، حضور الأب كثيرًا ما كان رمزيًا (فى «شى ميلو» مثلاً) بينما حضور الأم كان هو الأساس والمركز على الأقل بالنسبة لأطفالها، رغم أنها هامشية الشعور والوجدان.

٤ ـ الحضور الخاص للون:

تستخدم «أهداف سويف» الألوان بأنواعها ودرجاتها وتشبعاتها المختلفة فى هذه المجموعة برهافة عالية. اللون له قيمة التعبير عن الحالة النفسية للشخصية (الانفعالية والخصائص المعرفية) كما أن له قيمة الإيحاء بالزمن، وله أيضا قيمة التعبير عن النظرة الخاصة للحياة: تفكير الشخص حول العالم وكيف يعبر عن رؤيته الخاصة هذه له. «زينة الحياة» هناك هذا التصوير لحركة الرمال التى تتابعها الراوية بنظرتها وهى تتخذ أشكالاً تتغير وتنمو

بين حمرة الغروب فى يوم وزرقة الفجر فى اليوم التالى وهناك أيضاً هذه المتابعة الخاصة من النافذة للرمال البيضاء التى تتحرك بطيئا على الطريق الأبيض، هذه الرؤية الخاصة للبياض الجاف الصلب، الوهج الأبيض والجدار الأبيض والطريق الذى يضيق فى البعيد. هناك هذا التعبير بالظل والنور، والزجاج والشيش، والحجرة تسبح فى ظل خفيف، شيش النافذة مغلق يحجب الشمس الساطعة.

هناك هذا الوصف الخاص لملابس المرأة الباكستانية التى سبق ذكر رؤية الراوية لها فى أحد المطارات بينما هى نائمة تحتضن طفلها، «كان ثوبها وبنطالها من حرير أصفر زاه، والثوب موشى بأزهار يانعة من البنفسجى والأخضر»، وتذكر لإحساسات بصرية فى رحلات أخرى حدثت فى الماضى «فى سوق كادونا فى نيجيريا كانت الذبائح المرقشة الحمراء مصفوفة على منصات خشبية تظلها مظلات رمادية من البلاستيك».

هناك أيضاً هذا الإحساس الخاص بالبرودة والحرارة، والصور الارتسامية الخاصة الحاضرة على نحو كثيف بعد حدوث المشاهد والأحداث.

هناك وصف للمشبك الأزرق الذى يربط شعر ابنتها ووصف للون بشرة الابنة السمراء ما عدا ما خلف الأذنين «حيث يبهت اللون إلى لون الذرة الفاتح يشعر بزغب ذهبى».

هناك وصف للمياه الخضراء والأمواج البيضاء والزرقة الغامقة الخاصة بالماء كدلالة على الحزن والفقد والتلاشى وضياع الرؤية وضبابية الأحلام، فى «ميلودى» وصف لوجه الطفلة التركية الصغيرة الأبيض وشعرها الأصفر وعيونها الزرقاء ووصف لملابس أمها السوداء وكذلك شعرها الأسود والهالات السوداء حول عينيها وكذلك شفافية الأجزاء المرئية من جسدها.

فى «شى ميلو» تصوير لحالة «ميلو» التى تقضى نهارها ترقب الستائر الحمراء القديمة التى تحجب مدخل المطعم ووصف لقميص فيليب (الذى كانت تحبه) الأبيض ومنديله الأبيض وبنطلونه الرمادى.

فى «تحت التمرين» هناك وصف لملابس الصبى الذى يحدق فى لوحة الإعلانات المبهرة علم نه «أسمر البشرة»، يرتدى بنطلون بيجامه أخضر ب منا، وتيشرت من النايلون البنى، ووصف للبساط الموضو ع على الأرض فى حجرة جلوس الست نادية بأنه أبيض، وهى كذلك - الست نادية - تطلب من أم يسرى - أم ذلك الصبى - أن تحضر لها الباذنجان الأبيض.

فى «تحت التمرين» أيضاً وصف لصالون الحلاقة بزجاجة الفيمية وللصبى يسرى بعد أن عمل فيه وهو يرتدى الجينز الأزرق والتيشرت الأزرق الفاتح والحذاء الأبيض وهو ينشر بشاكير كبيرة ناعمة بنفسجية أرجوانية الحواف.

وهناك أيضاً فى «تحت التمرين» وصف لمجففات الشعر المكسوة بالقطيفة الأرجوانية، «والأرضية سيراميك إيطالى ذهبى وبنفسجى والمرايا تعطى لوناً وردياً خفيفاً، هناك أيضاً فى القصة نفسها وصف لألوانها أحمر الشفاه الوردية والحمراء والبرتقالية على حافة فناجين القهوة وعلى بقايا (أعقاب) السجائر.

فى «السخان» يرتدى صلاح (الأخ الاكبر) جلباباً أبيض وطاقية بيضاء ويصلى صلاة المغرب. وفى مشهد

أخـــر وصـف لملابس صـــلاح ذلك الذى لديه «ثلاثة بنطلونات» رمادية ودستة قمصـان بيضـاء، وستة أزواج من الجوارب الرمادية وزوج واحد من الجلد الأسود.

فى «المولد» وصـف للكاتدرائية البيضـاء التى يلفها الصمت وفى «مارس» وصف لبلاط مسجد أبى السعود «الأبيض» وأيضـاً وصف لجلابيب الرجال البيضـاء فى الموالد وعـمـامـتـهم ووصف لرجـال فى سراويل رمـادية وقـمـصـان بيضـاء ووصف لمقابر ملونة بأبيض وأصـفر وأزرق وأخضر.

وفى «عـودة» وصف من خـلال الذاكـرة للحـديقـة الخضراء التى كانت بأشجارها الوارفة وطرقاتها التى من الرمل الأحمر، ثم وصف لهذا البناء الجديد الذى يقع فى مقدمته مسجد من حجر أصفر مكتوب عليه بحروف كبيرة خضـراء جامع رضـوان وهناك أيضـاً وصف لتلك الستائر البيضـاء العفيفة فى واقع كأنه الحلم وحلم كأنه الواقع.

فى «أذكرك» حديث عن «غشاوة المياه البيضـاء التى تكسو عينى المربية العجوز فترى الناس والأشياء مضببة مهزوزة وهناك أيضاً تذكر للصديقة المريضة فى الضوء الخافت على «سريرها الذى يغطيه جرام كبير من الفراء الأبيض «هناك أيضـاً حـديث عن «قـمـيص نوم القطنى الأبيض الفضفاض «وحديث عن ضوء أبيض باهر مؤلم يؤذيها فى لحظت الولادة.

ما دلالة الألوان؟ ما اللون الغالب عليها أو من بينها؟. اللون وسيلة لرسم المشاهدو التعبير عنها بشكل خاص وحميم. اللون تعبير عن تفكير بصرى خاص يحاول أن يفـهم العالم وأن يعبر عن فـهـمـه ورؤيته وإدراكـه وذكره للعالم من خلال لغة الشكل.

التفكير البصرى الخاص فى هذه المجموعة موجود فى هذا التـعـبـيـر الخـاص عن أفـعـال النظر والتـحـديق والرؤية للخارج التى تفتح أبواب التحديق والنظر والرؤية للداخل وتحرك بوابات الذاكرة على مصراعيها وتجىء لنا بالماضى والقديم. تتـفـاعل أفـعـال النظر والحـركة فى المكان والتـعـبـيـر بالجسد وبالإيمـاءة والصـمت والنغة والضـوء والظلّ والروائح ورصـد التـحـولات ونثر الرموز (القطة والحصـان مثلاً) فى تأكيد الخصوصية الخاصة لهذا العالم الفريد.

ترتبط الألوان بالواضح المتـمـايز المتنوع المتجلى المتعدد الذى يؤكد الضوء ويثبته، وترتبط أيضـاً بالتضاد والتناقض، بالحياة والموت، بالغامض والملتبس، بالضوء الذى لا يوجد لون بدونه. وكما لاحظنا فإن اللون الغالب المهـيـمن فى مـعظم مـشـاهد هذه المجـمـوعـة هو اللون الأبيض، ثم يأتى بعده اللون الرمادى، الذى هو بدرجة ما حالة من حالات الأبيض والأسود. واللون الأبيض هو لون الملابس (ولون الجلابيب والقمصان والطواقى والأحرمة والمناديل) وهو أيضـاً لون الرمال، والطريق الأبيض الذى يضيق، والجدار الأبيض، والأمواج البيضـاء، هو أيضـاً لون الوجه أحياناً، ولون الباذنجان، ولون المياه البيضـاء فى ذلك المرض الشهير الذى يصيب العيون. ارتبط اللون الأبيض بنهـاية الحب والزواج فى قـصـة زينة الحـيـاة وارتبط بموت الطفلة (البـيـضـاء) فى مـيلودى وارتبط بملابس الصبى الفقير فى تحت التمرين، وارتبط بملابس فيليب وبحدوث الفراق ونهاية إحلام ميلو فى شى ميلو وارتبط بملابس صلاح، وفحيح السخان والزنا بالمحارم

فى «السخان» وارتبط بالموت والفراق فى «أذكرك» وارتبط بالوعى واللاوعى الجمعى الغائب الحاضر، وبالاغتصاب والأفعال العنيفة فى «مارس» وإرتبط بإنتهاء العلاقة الحميمة فى «عودة».

وهكذا فإن الدلالة الخاصة للون الأبيض هى دلالة سلبية فى معظم الأحوال. الأبيض رمزياً قد يرتبط بالاكتمال والبساطة والضوء والشمس والنقاء والهواء والإشراق والبراءة والطهر والقداسة، لكنه هنا يرتبط بكل ما هو مضاد ومناقض لذلك على نحو فريد. ويمكننا أن نقول أن الشىء نفسه صحيح، بدرجة كبيرة، بالنسبة للون الرمادى، كذلك هذا اللون المحايد المرتبط بالحزن والاكتئاب والنحيب والموت (الرمادى)، هذا اللون المرتبط بالندم والخذلان والغياب لابد أن يسلمنا للحديث عن محور آخر خاص جدير بالاهتمام فى هذه المجموعة الا وهو محور.

٥ ـ الذاكرة والنسيان:

يرتبط التذكر بالماضى، ويرتبط كذلك بالطفولة، وهو يرتبط كذلك بالعودة إلى الأماكن الحميمة وبمحاولة اكتشاف دلالات العابر والمغادر والمفارق من الأشخاص والأشياء.

فى «زينة الحياة» قصة تذكر لماض انقضى وعلاقة انتهت، لكن كل آثارها ما زالت تحيا فى الوجدان وفى «مارس» تدرك عائشة أن الماضى الذى ظنت انه اندثر مازال قائماً. ويكون هذا الوصف والتصوير والرصد الخاص لمشاهد طقوس الزار، والموالد، والبخور، والزحام، والرقص، وزيارة الأضرحة والمقابر؛ وكلها معبرة عن ماض لم ينته أبداً ما زال يحيا يانعا بكل عنفوان فى قلب هذا الحاضر الخاص المزيج. وفى «السخان» يستمر الماضى الجامد الضيق المحدود الطقسى المقيِّد، سواء كان على هيئة أفكار أو غرائز أو أماكن أو معتقدات أو علاقات مؤثرا على سلوك الشخصيات وعلى تفاعلاتها الخاصة فى الحاضر. مازال الماضى يحكم بعض الشخصيات بشكل استحواذى وسواسى قهرى متسلط وهى لا تستطيع ان تجد منه فكاكاً إلا بأن تستسلم له او أن تنزلق فى مسارب سلوكية غير سوية وغير متوازنة (سلوك الزنا بالمحارم عند صلاح فى قصة السخان مثلاً).

هناك قصة فى المجموعة بعنوان «عودة» وفيها تعود الرواية بالفعل بحثاً عن بعض الكتب إلى مكان له وجوده الخاص فى ذاكرتها، وفى حياتها، إلى بيت شهد بداية علاقة خصبة فى حياتها وشهد نهاية هذه العلاقة أيضاً وهناك إحاطة وتفصيل لعناصر هذا البيت ومحتويات بحديقته الخضراء وأشجاره الوارفة واحواض زهوره وطرقاته ذات الرمال الحمراء وهو هنا أقرب إلى المشاهد الحُلمية الخاصة المتوهمة، ثم هناك رصد للتحولات التى طرأت على المكان فى الخارج ولعمليات البناء الجديدة بعشوائيتها الواضحة وفوضاها غير المحدودة هناك تنشيط للذاكرة هنا من خلال الروائح، رائحة الطلاء الجديد الموجودة باستمرار مدفونة فى الذاكرة رغم مرور السنين ـ هناك هذه الاستمرارية والديمومة الخاصة لروائح الاشياء وآثارها. وإحساس الرواية بالرائحة يشبه إحساس الإنسان الذى تبتر رجله ويظل يشعر بآلامها أثر متوهم وخيالى ولكنه واقعى أيضا لأنه موجود هناك فى مناطق الشم الخاصة من المخ. هناك تجول وتحول

بين الذكريات والمرايا القديمة والأثاث والستائر والصور فى أطرها المعلقة، وبين الملابس والاحلام.

يحضر رمز المرآة هنا باعتباره رمزا خاصا دالا على علاقة وهنت وانتهت، ذات تغيرت وتحولت «تنظر إلى المرآة ترى امرأة مختلفة. تنظر إلى المرآة وتحاول لمس وجهها فيخيفها الحاجز الزجاجي، لاتستطيع لمس ملامح وجهها».

المرآة رمز حاضر فى قصص كثيرة من قصص هذه المجموعة وهو رمز بصرى وسيكولوجى خاص يرتبط بالعلاقة بين الإنسان ونفسه ويرتبط كذلك بالعلاقة بين الذات والآخر وهو أيضاً رمز يرتبط بالموت أو بالخوف من الموت (كما فى حالة تغطية المرايا بأغطية معينة فى زينة الحياة بعد ولادة لوسى اعتقاداً من المحيطين بها أن الوليد الذى ينظر إلى مرآة إنماينظر إلى قبره. وهى فكرة موجودة فى بعض الأساطير الفرعونية واليونانية ولدى البدائيين من قبائل الزولو، وهى أساطير تربط بين الإنسان وظله وتؤكد أهمية عدم النظر إلى المرآة أو الظلام وإلا حاق الموت بهذا الناظر كما حاق بنرجس عندما أحدق فى صورته).

والمرآة موجودة أيضاً فى «تحت التمرين» فى محل الكوافير، وموجوة فى «عودة» كما أشرنا والموت فى القصص قد يكون حرفيا عيانيا وقد يكون مجازياً رمزياً، وفى الحالتين هناك شىء يحضر وينقضى، لكنه لا ينسى ولا يندثر، وهناك شىء تحضر نيابة عنه، وقد يكون هو الموت السيكولوجى الحالى المرتبط بحياة خصبة كانت هناك وانقضت لكن آثارها مازالت حية هنا، يتم تذكرها والعودة إليها دوماً فى هذا الحاضر الخاص الشاحب والحزين.

٦ ـ خاتمة:

لا نستطيع أن ندعى أننا قمنا فى هذه الدراسة بالإحاطة بكل مكونات هذه المجموعة المتميزة «زينة الحياة» لأهداف سويف، فكل قصة من هذه القصص تحتاج إلى قراءة متعمقة منفصلة من أجل الكشف عن أعماقها وعن دلالاتها الخاصة والكبيرة، وكل مت استطعنا أن نقوم به هو أن نقترب فقط من بعض هذه المكونات، فركزنا على دلالة النظر، وعلى عالم الأطفال، وعلى أهمية التعبير باللون فى هذه المجموعة، وكذلك على جدلية المركز والهامش، وأيضاً على دلالات الموت. وكل ما سبق يرتبط بشكل خاص بهذا العالم الفريد الذى يتشكل بين الذاكرة والنسيان.



رانية خلاف



أرقص.. فينتابني الجنون

أعرف أنني حينما أريد أن أجن، سأجن هكذا ببساطة من تلقاء نفسي ودون أن يدفعني أحد لذلك.. لكنني أريد أن أسالك أنت..

أنت تراني الآن من الخارج

من الخارج تبدو الأشياء ملساء واضحة بدون غشاوة، لأنني من الداخل ستبدأ الأشياء تتراءى لي كما أريد لها أن تكون، فقد أرى أنني مريضة أو ساذجة أو يُهيَّأ لي أني امرأة تافهة أو مجرد فتاة ترغب في الرقص.. تخلع ملابسها وترقص، قطة صغيرة تركض وراء بكرة صوفية وتهز ذيلها في فرح.

«للجنون أذيال ترى وتحس».. أتعرف كيف تشعر باللذة وهي تطاردها فيتراقص جسدها من هنا إلى هناك... دعنا من هذا ... هه.. كيف تراني الآن.. ترى هل جننت الآن تماما؟

«أنت مجنونة.. زي القطط بسبعة أرواح.. هكذا تهمس لي دوما، لكنني لا أشعر بذلك جيدا، ليس لي غير روح واحدة تدخلني تماما أرقص.. أشعر بالجنون عندما أبدأ في الرقص.... ينتابني الجنون... أنكمش

لى جسد.. هل تعرف ذلك؟ لى جسد يجيد الرقص ويتمايل هكذا من بعيد، يستحى ويضحك، جسد يضحك وآخر يرقص، ورأس يستحى، بين أصابعك الطويلة تستحيل الأشياء إلى دخان، لاتقترب. ساقترب انا تماما سأنزع عن وجهى ذلك الغطاء الحاجز، فى جسدى يوجد شىء يسمى الحجاب الحاجز. هل يحجب عن الصدر.. الرئتين الرؤيا... الضجيج، فلا يعى شيئا؟

هل اترك جسدى يرقص دون حجاب؟

خطوة للأمام أيضا .. أعطنى يدك كى نصعد السلم سوياً.. اين راسك، راسك يجب أن ينظر لدرجات السلم، تختفى بين ذراعيك المضمومتين ثم تفتح ذراعيك هكذا فجأة كى يدخل إليك الهواء، لك يد دافئة تماماً، تحبنى إذن.. هكذا دون أن نقترب أو نرقص سوياً، أليس حذائى عالى الكعب؟ عندما ادق بقدمى هكذا.. اسمع.. تك.. تك وبالأخرى تك تك تك نقفز سوياً فى الهواء ونغنى.. انصت إلىَّ إذن وأنا ابعث بصوتى للسماء يأتى صوتى من الداخل رفيعاً مرتعشاً كصوت العصفور الذى أحطناه يوماً بجسدينا العاريين، هل تذكر كيف كان العصفور يغنى وهو ينمو بيننا؟ هكذا كان يغنى توتوتو ويرفع حاجبيه فى رقة ويصفر وكان يسير بقدم واحدة على حافة السور ويغنى وكنا نتبعه بأصابعنا تك تك تك نزحف وراءه بجسدينا وهما يحتكان بالرمال الناعمة وش وش فنتلاصق ساقانا ونضحك ونتقافز فجأة عصفورين..

هس، ألقى ما بيدى فجأة، كل الصحون تحطمت.. لا تنزعج هكذا، لقد تنبهت فجأة على صوت ما بداخلى، صوت مثل تك بم بم.. يدعونى للرقص.

.. أجد ساقى تبتعدان فى حركة منتظمة وها هو ردائى يرتفع وأغنى.. أرقص.. لى جسد يرقص سبع سنين بدون توقف.. يبتهج ويرقص.. سبع سنين اخرى بدأ يسعل.. سبع سنين ثالثة كنت أتلقى فيه العزاء.

يتوقف عن اللعب.. ماما.. اريد ان أرقص.. أن أحرك جسدى الأخطبوطى بغير انتباه، منذ سنين وأنا لا أتحرك.. ماما جسدى يهرم يتآكل بسرعة.. أخاف أن يموت فجأة.. ماما ليس لى جسد على الإطلاق.. لا أستطيع أن أحركه.. جسدى ثقيل، دائرى تعس حزين..

.. ماما لا تجيبنى أبداً.. الا تجيبنى انت؟..

لى جسد ثقيل يعانى من.. اوه لن أعيد ذلك ثانية، فلتصمت انت الآخر تماماً.. احب ان أرقص الآن.. ان يتخلل الهواء البارد شعرى وهو يهتز لا أعرف كيف ارقص.. أعرف فقط انى أطير هكذا فى الهواء.. اهبط ثم اتلاشى بين ذراعيك.. أفاجئك.. تنمو ذراعاى الأخطبوطيتان الناعمتان من خلف إبطيك، احتضنك بقوة هكذا، فننمو معاً، أنمو بين شعرك المتناثر بقوة فوق صدرك، أدق على الأرض بقوة، أدور حولى فى الهواء، يفترش ثوبى الورقى مثل فقاعات صغيرة ملون.. ورقة خضراء كبيرة تداعب زجاج النافذة المرتعش تك تك تك.. لا لستُ مجرد ورقة خضراء.. انا اكبر من ذلك قليلاً، انا جسد هائج لامرأة تنمو.

امرأة تحب أن ترقص هكذا.. تفتح فمها.. تغمض عينيها، وتحلق هناك بعيداً فى السماء، تمد يدها تعبث فى عروش العصافير فيكسوها سائل أصفر لزج فتضحك، ترتمى للوراء.

أنا وانت فقط نتلاشى نتداخل هكذا نتخبط تماماً ذراع فوق ذراع، قدم تتسلل وتتشتبك بأخرى.. هكذا اقترب اكثر.. أكثر.. «أحبك».

أحوم حولك ثانية.. اركض ناحية البحر.. ناحية ذراعيك.. بين ذراعيك أنمو فى بطء لاتتوقف اريدك أن تقف دوماً مثل بحر عتيق، احوطك.. احملك بداخلى مثل عروسة قماشية اقذف بها فى السماء.. أحوط الهواء بذراعى اضمه لصدرى بشدة.. أين أنت الآن لماذا تبتعد؟ اعرف أن لك جسداً دافئاً.

أرقبك وأنت تلاحقنى دوماً من اليسار إلى اليمين ثم تتسلل ورائى عندما اخفى وجهى بين خيوط عنكبوت يحلق دوماً فى سقف حجرتى تشدنى من ساقى وتبتهج هكذا حينما أهبط فوقك..

«سأحملك الآن وأقذف بك إلى هناك»

إلى البحر نتجه الآن، فى مياه البحر نغرق، نتركها تدخلنا تماماً

فى البحر كائنات تعيش تسبح وتتحرك فى مرح، السمك يرقص بين حنايا الماء الدافئ، الجنين يتحرك فى إناء من الماء، الماء يعنى الحركة.. كل شيء حى يحوطه ماء.. تهمس لى «ماذا لو ملأنا الدنيا بماء مثلج ورفعنا ثيابنا هكذا وقررنا

أن نغوص فيه؟، لا أدرى.. لكنه شيء رائع بالطبع أن نرفع ثيابنا هكذا ونخوض فى الماء أعرف أن للمياه أصابع تدغدغ الجسد المتآكل فيصحو من جديد تمسك رأسى الصغير تدفعه فى الماء بقوة يبتل شعرى المجعد فأبتهج أنظر إلى جسدى ثانية أبتعد عنه ليس هذا لى، لى جسد آخر ينمو الآن خارجى فى بطء يتطلع للسماء، يتأرجح فى خيوطها المتدلية فتنبت له فى المقابل رأس لعصفورين وعشرة أجنحة صغيرة، جناح بنفسجى.. أبيض.. أحمر.. سأمنحك سبعة أجنحة صغيرة كى تطير إلى جوارى.. أرش الماء على وجهك الأسمر الطويل فيضىء.. لم أكن أعرف أن لك وجهاً يضىء وعينين ممتلئتين إلى هذا الحد.. هل ستطير إلى جوارى حقاً؟ أغترف بكفى من مياه البحر و أقذف بها للسماء فتتناثر على وجهى..

أصفق فى مرح.. أنكس رأسى ثانية.. رأسى الآن بين ذراعى الطويلتين.. أفتحهما ثانية فى وجه الهواء.. أحرك ساقىّ هكذا خطوة للأمام وأخرى للخلف.. أرقص ثانية. هل تصدق ذلك؟.. أسير فى زحام الظهيرة بين الناس وهم يجرجرون وراءهم أجسادهم الثقيلة وقد امتزجت عيونهم بالأسفلت الساخن «هيه» أصيح ببائع الجرائد.. «لى اليوم جسد حى يرقص ينظر العجوز لى وكأنما يتطلع للسماء ثم يبعثر جرائده ويسير ورائى فى هدوء.. لا أريد أن يسير ورائى فى هدوء.. لا أريد أن يسير أحد ورائى بهدوء.. لم أعد أطيق حركة السلحفاة وهى تزحف بقدميها هكذا للوراء.. لن أموت بعد.. تحرك يارجل لك جسد يستطيع أن يرقص أتعرف مامعنى أن تفقد جسدك.؟ تفقده تماماً حين ترقص أتابع شرطى المرور وهو يضع صفارته الحمقاء بين شفتيه.. أتسلل خلفه أنزع عنه شاربه فقط كى نقدر أن نرقص سوياً.. أدور حوله وهو يمسك بصفارته .. أنزع عنه ملابسه السوداء بسرعة.. ياه شرطى عار تماماً..

فى إناء زجاجى ينمو الزهر ببطء

الإناء الزجاجى له حافتان، الحافتان زجاجيتان.. بالطبع الزجاج مادة عازلة. صماء. غبية

أنا لا أحب الغباء

كم مرة تحاول أن تطولنى فتصطدم أصابعك بالزجاج فترتد مشتعلاً بالخيبة، اقترب.. إذا فتحت فمك هكذا ونفخت فى وجه الزجاج سيحترق، كم مرة ذقت الحياة بدون حريق؟ بدون ضجيج أو جنون يموت جسدى هكذا ثم يصحو ثانية سبع مرات

سبع سنين.. سبعة مدارات.. سبع درجات سلم خلفى بنى اللون.. خشبى عندما أعدو عليه فى الصباح فإنه يرقص من تلقاء نفسه سبع سنين مدة كافية لتعلم الرقص

ماما.. هل تذكرين.. كم كنت أبدو جميلة حينما كنت أرقص وكنت تضحكين.. «كأن شخصاً ما قد قذف بها من السماء فهبطت على الأرض، هكذا لاتحبو.. ولكن ترقص فى جنون»..

للجنون أذيال ترى وتحس وتمتد خارج الإنا. الزجاجى، لكل منا إناء زجاجى لا يخرج منه.. هل تخرج منه الآن؟

أحس بأصابعى تضحك وهى تدق على حافة إنائك الزجاجى.. اضحك.. أسير هكذا ليلاً على أطراف اصابعى، اقترب من الله، من نفسى.. افاجئها وهى تذبل فتنتبه وتضحك.. تخلع حذاءها.. تنفلت وتبدأ ترقص فى مجون، لا أحب الهدوء يارجل

الا تعرف ان لك جسداً يحب الضجيج عندما يدخل الجسد الضجيج يصحو وتشتعل ذراته من جديد لا تطفئ الضجيج لم أعد أستطيع الوقوف.. إن جسدى ينصهر فى اشكال نحاسية صفراء، أبواق نحاسية كثيرة، تغنى أصوات من بعيد من أسفل من الجنوب تأتى من الجنوب يأتى الدفء ويشتعل الضجيج الا تريد أن تشتعل؟ افتح صدرك.. دع الموسيقا تنسكب فيه حتى تصل إلى قدميك.. نعم هكذا.. نرقص سوياً.. لم لا نرقص جميعاً، ارقص فتلتف حولى رءوس كثيرة تتبعنى أو أتبعها لا اعرف.. أنظر خلفى هل يتبعنى احد؟

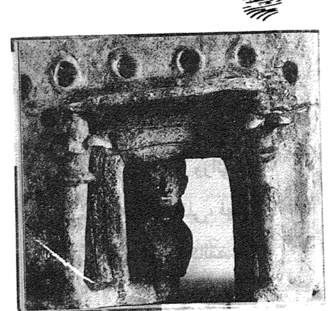
أركض حول المصباح المعلق فى سقف الحجرة، ارهقه تماماً، فيرقص حولى حائراً ويهبط متناثراً على الأرض، فأعبر من كوة فى سقف الحجرة إلى السماء الأولى.. هناك بعيداً عن الضجيج اجد لجسدى مساحة هائلة للرقص. ارقص فى مساحة هائلة خالية تماماً.. صفراء تماماً.. لماذا أريد أن أرقص لا أدرى.. لكننى اجد نفسى أخلع ملابسى وألبس ثوباً ضيقاً بنى اللون، لون يناسبنى تماماً.. يجعلنى ابدو مثل قط بنى صغير يتسلق أسطح البنايات أمد يدى لأداعب العصافير فلتعلمينى الرقص ايتها العصافير الماكرة.. احب أن أسير معك لبعض الوقت، اقفز فى مياه البحر.. اتوسل إلى السمك اللعوب أن يعلمنى الرقص.. أريد ان تتحرك أعضائى، لا اريد ان اموت الآن.. يدخل إلى الماء جسدى المتآكل فيصحو، أسير وسط سرب من السمك أحرك ذيلى المجنون يميناً ويساراً واصوب راسى إلى الأمام ارقص فى النهاية بمفردى تماماً أطوح راسى للوراء أنظر خلفى هل يتبعنى أحد؟

اين أنت يارجل.. ألا تود أن تدخلنى الآن؟ أما من أحد يرقص معى، يصفق من أجلى.. ألا يصل صوتى للسماء ابداً.. اتهاوى على مقعد خشبى تتدلى ذراعاى فى خنوع هل يتآكل جسدى ثانية؟

انظر للخلف.. أناس كثيرون يبحلقون فى بدهشة.. يجريون، يحركون أقدامهم ببطء.. يدورون قليلاً فى الهواء فتعود اقدامهم إلى مواضعها.. مازلت أراقبهم فى صمت.. اقفز فجأة من مقعدى الخشبى.. اركض، اغنى أنشودة إفريقية قديمة.. كان الإفريقى القديم يرقص مثل قرد، فتنكشف أسنانه البيضاء ويغنى.

«لى جسد يرقص مثل سمكة صغيرة زرقاء ماهرة أرقص كى لا يموت راسى».. مازلت اغنى وأدور حولى وأنا أهز راسى كى يرقصوا معى.. هل يتبعنى أحد؟ انظر للخلف فأجد أجسادهم المنتفخة تعلو وتهبط وهى تفترش مساحة هائلة من الطريق

أدير راسى ثم أدير جسدى باكمله، أركض عبر الطريق بسرعة فاعتلى أجسادهم الكسولة، أعتليها مرات عديدة، مرات عديدة، بقوة هكذا، حتى تصحو..



الجسد الإنسانى من الفن البدائى

نور الدين صمود

رباعية

ظَلَّ دومًا مُلازمى طولَ عمرى
من صباحى حتى يحَين َمسائى
وهْو يغفو فى الليل إمَّا أتى الليلُ
ويَصْحُو مع انْبثا قِ الضياءِ
كلما سِرتُ خَلْفَهُ فرّ منّى
وإذا ما ولّيْتُ سارَ ورائى
إنّما الشعرُ مثلُ ظلى، فهل لى
مَهْرَب مِنْ مُلازمٍ كالقَضاءِ؟!

تونس

الياس فتح الرحمن



هو القائل:

ساطع الصوت على قمح المزارع

سيد البيت وبهور وفارع

وراك الناس فى الجسر تصارع

هازئا بالقصر تجتاح الشوارع

كانت الهجرة قدر الشاعر منذ طفولته الأولى... إذ قرر والده الرحيل من جزيرة (صاى) مسقط راسه فى شمال السودان فى أوائل عام ١٩٤٣ ... ولم يبلغ **جيلى** حينها سن التاسعة، حيث أدخل الأزهر فى مصر... فى زمن كانت فيه مصر وكل البلدان المستعمرة تزخر، بحركات التحرر الوطنى، والتى اشتد نضالها بعد الحرب العالميه الثانية.

وفى أطراف القاهرة، فيما يسمى «بالرواقات» وهى أوقاف خصصها أغنياء القرون الأولى .. لطلبة الأزهر، كان شاعرنا يسكن.

جموع من الطلبة تتكدس فى حجرات متاكلة متداعية، سيد الأشياء هناك فقر باطش، وتتصدق وكالة حكومة السودان أنذاك بسبعين قرشا للطالب يطلق عليها اسم «الجرايا» لا تكاد تكفى فولا وخبزا يابسا، وكان أن شهد رواق طلبة «شمال السودان» سقوط عدد من أبناء النوبة صرعى السل وأمراض فقر الدم، وهم من أنجب وأفضل طلاب المعهد.

كان الأزهر وقتها قلعة كبرى من قلاع الوطنية، يضم أبناء الفلاحين الفقراء من مصر وبعض الدول العربية يحتدم فيه صراع لايفتر مع الملكية وحكومات الأقلية، وكان جيلى ينظر إلى كل ذلك، وهو الطالب اليافع المهاجر، محاولا الإمساك بشىء ما، تلفه وزملاؤه حيرة كبرى وأسئلة عصية الإجابات

فى تلك الظروف الدقيقة أراد ملك مصر حينها ضم الأزهر إلى جانبه، إذ قرر معونة مالية فى القصر تصرف للطلبة الأغراب، وكون مايسمى بالبعثات الإسلامية ونصب على رأسها تركيا(مَعَمَمًا). من أتباع القصر، وفجأة أعلن طلبة «رواق السودان» ولأول مرة إضرابا فى رواقهم المتداعى... خرجوا بأرديتهم الرثة ومتاعهم القليل إلى صحن الأزهر وكانت ضجة كبرى، أزعجت القصر وسادته وجعلت الملك يأمر بإنزال الطلبة فى فنادق مريحة وزاد فى إعاناتهم الشهرية، أملا فى أن يكون هذا الإجراء الكريم إسكاتا لأصوات الشغب والاحتجاج، وانقلب الأمر إلى ضده، إذ ذادت معاداة طلبة الأزهر للقصر، والتحموا بالشعب المصرى فى حملات فريدة شجاعة، بغيتها رفع الظلم وتحقيق الاستقلال.

وفى عام ٥٠ ـ ١٩٥١ تزداد ضراوة المد الثورى، ويلتهب الشارع السياسى. وتحرق القاهرة، وتعلن حالة الطوارئ ثم تطل حكومة الأقلية بوجهها الأسود ويدخل الطلبة السودانيون مع زملائهم فى مصر مرحلة شاقة من مراحل النضال السرى، يزجون فى السجون والمعتقلات، ويتعرفون عن كثب على مداخل القاهرة وحواريها وأزقتها وأنديتها الأدبية والثقافية والسياسية. ويقتربون أكثر من نبض الشارع المصرى وأشواقه الدفينة.

فى ذلك المنعطف الدقيق فى تاريخ مصر والمنبئ عن ريح عاتية قادمة، كان مركز الحركة التقليدية الثقافية والأدبية هو «جمعية الشبان المسلمين» والتى يراسها اللواء صالح حرب، ويرتادها الشعراء، **عبدالله شمس الدين**، **وشمس جبر** وقليل من الشعراء المجددين وكانت تقابلها حركة أخرى أكثر تجديدا وتطلعا للتغيير، وهى جمعية الشباب المسيحيين، يرتادها شعراء مبتدئون أمثال **كمال نشأت وفوزى العنتيل ومحمد الفيتورى**، وفى صالون خاص كان المفكر الراحل **سلامه موسى** يلتقى بالأدباء وكل محبيه، وكانت القصائد الجديدة تنشر فى الرسالة والزمان والبلاغ وغيرها، يقول جيلى عن تلك الفترة:

«لم تشبع تلك الدوريات رغبتنا فى الإفصاح عن ذلك الفوران الذى امتلك نواصينا لنعبر عن تناقض نحس به فى قلب المدينة، وذلك الحنين الجارف إلى أهلينا وقرانا، وذلك التعاطف الصادق مع مواطنينا الفقراء البائسين الجالسين على بوابات القصور يحرسونها ويستخدم السادة صورهم للتسلية، إذ يظهرون فى السينما فى لقطات تسلى الجمهور وتضحكه».

بدأنا نكتب أشعاراً بسيطة نعبر فيها عن حنيننا إلى ريفنا البسيط، وتلك الحياة الرعوية الساذجة، ونشجب المدينة ونلعن سادتها، وما كان وعينا طبعا يرتقى إلى معرفة أن المدينة ذاتها تنطوى على تناقضات جمة وتضم الملايين الذين يشبهوننا ـ غربة وفقراً وبحثا عن خلاص كنا نجهل التناقض الشديد بين المدينة والقرية، ولا ندرك أنه تناقض اجتماعى فى جوهره، وكان أخى الشاعر د. **تاج السر الحسن** قد بدأ يكتب بدوره عن كوخه فى

«النهود» وعن كردفان مسقط رأسه. فى تأثر بالغ بطريقة شاعرنا الكبير التيجانى يوسف بشير فى الصياغة والشعر المهجرى بصفة عامة، وكانت تبدو فى أشعاره الصادقة وقتئذ ملامح بيئتنا السودانية، وكيف لا وتاج السر شاعر «موجود» بطبيعته مع فئات البسطاء والمظلومين؟.

وفى مجلة الكاتب المصرية تعرف جيلى على الكاتب كمال عبد الحليم ورهط من أدباء مصر وفنانيها، وارتاد ندوة المفكر سلامة موسى ملقيا قصائده بثقة المتقن المجود، كما تعرف زميله تاج السر الحسن على الكاتب الراحل زكريا الحجاوى فى جريدة المصرى كما تعرف على الشاعر خالد الجرنوسى الذى كان رئيسا لندوة شهرية تغص بالطلاب السودانيين وعلى راسهم الشاعر السودانى الراحل عبدالله الشيخ البشير والوراق ومامون وكثيرين من اصحاب الاتجاهات المختلفة، وكانت قصيدة الشاعر المعروفة «هجرة من صاى» وهى أم بواكيره - قد لاقت نجاحا كبيراً حين قرئت فى تلك الندوة... فقد لامست صورها وشحنتها العاطفية العالية مواجع كبرى وبقاع الم. وكان الشاعر الفيتورى وقتها يقف على رأس المتمرسين فى القيام بمهام ادبية شاقة.. كان ذلك الملك غير المتوج فى إمارة الشعر، وشهد نادى الأشقاء فى شارع قصر النيل ليالى أسبوعية تمت فيها دعوة كبار الأدباء المصريين، وتركت أثرا بالغا فى تفاعل أولئك الشعراء السمر مع زملائهم المصريين، مما انعكس إيجابيا على الحياة الأدبية المصرية، إلى الدرجة التى يمكن الزعم فيها أن الاتجاه الرومانسى الجاثم انذاك قد تراجع بسبب قوة التيار الواقعى الجديد، خاصة وكانت قد ظهرت لأولئك الشعراء السودانين كتابات فى الصحف الأدبية على صفحات مجلتى «الثقافة الوطنية والآداب»

عقب ثورة يوليو عام ١٩٥٢ كانت جريدة المصرى، جريدة حزب «الوفد» سابقا - من أوسع الجرائد المصرية انتشاراً، وظهرت على صفحاتها الدعوة المعروفة للأدب الملتزم على يد أدباء مثل عبد المنعم مراد، وعبد الرحمن الخميسى وفتحى غانم وغيرهم.. ثم احتدم صراع عنيف حينها بين طرفى انصار الفن للفن، والفن للحياة.

فى ذلك المناخ المتخم بالجدل والحافل بالصراع، ظهر مقال للكاتب المصرى زكريا الحجاوى يعلن فيه أن شعراء صغار تنتظرهم زعامة الشعر، سيغرسون لواء الفن القومى فى السودان وكان يعنى بالشعراء الصغار: جيلى عبد الرحمن وتاج السر الحسن ومحمد مفتاح الفيتورى.

كان أولئك الشعراء المحتفى بهم حينئذ طلبة فى الأزهر الشريف، فقراء إلا من شعرهم الغض يهيمون فى شوارع المدينة الضاجة... تلفح عيونهم أضواؤها التى لا تعرف النوم... وتزرع فى قلوبهم خوفاً من المجهول يوماً بعد يوم.

وفى يوم فى أيام الحيرة تلك قام طلبة جامعة القاهرة بدعوة شاعرنا جيلى إلى حفل أدبى، ألقى فيه قصيدته الجريئة «خواطر سجين»، واستقبلها الطلاب بحماس فريد ولما عاد جيلى بعد الحفل إلى غرفته بالأزهر، فوجئ برجال الشرطة يعتقلونه، ثم يصدر أمر بعدها من وزير الداخلية بطرده وترحيله إلى السودان.

وما كان جيلي حينها وببساطته وتلقائيته المعروفة يدرك أن الشعر يمكن أن يكون وعر الدروب وشاقاً جدا وخطرا إلى تلك الدرجة.

وسرعان ماتدخل بعض الحكماء وتوسطوا لدى السلطات فتم تخفيف القرار بأن يكتب إقرارا بعدم إلقاء قصائده في المحافل الأدبية ثم أفرج عنه بعدها.

وتمر الأيام، ويعود الزعيم الراحل عبد الناصر من باندونج، وأخبار صاخبة عن تأميم القناة، ثم انخراط السودانيين في معركة مصر الفاصلة ضد الاستعمار، وكان لابد حينها وبوعي شديد من العودة إلى أيام المحافل ثم انتقل بعدها لجريدة المساء مع الأستاذ خالد محيي الدين، مسهماً بكتاباته في مشروع مناهضة الاعتداء ومشروع حلف بغداد، ومشروع ايزنهاور، كما ساهم مع زملائه في إفشال المحاولات التي تسعى إلى توتر في علاقات مصر والسودان فيما يسمى مشكلة «حلايب» - وبعدها تفاقم الصراع - وجاء الحكم العسكري الأول في السودان في عام ١٩٥٨.

من جانب آخر استطاع جيلي وبعد معركة طويلة أن يدخل عضوًا في نقابة الصحفيين المصريين - مصدرا أثناء تلك الفترة كتابه المعروف «المعونة الأمريكية تهدد استقلال السودان» وتلقى شاعرنا شكرا وثناء من الزعيم الراحل جمال عبد الناصر إعجاباً منه بذلك الكتاب.

في عام ١٩٥٨ : اشتد التناقض بين النظام الحاكم في العراق وبين عبد الناصر - وحدثت الخلافات الشهيرة في الحركة الوطنية المصرية، طرد على إثرها جيلي عبد الرحمن مع خالد محيي الدين من جريدة المساء واحتار شاعرنا ماذا يفعل؟ وقد تحمل مسئوليات عائلته الكبيرة، وسرعان مانجح بعض أصدقائه من زملائه في إعادته للجريدة ليس محررا ولكن مصححاً فقط والتزم جيلي وقيد بذلك قيدا شديداً، حتى انفجرت قضية المناضل الأفريقي لوممبا، ولم يجد الشاعر خيارا سوى أن يقف إلى جانب قضية المناضل الأفريقي الثائر لوممبا، وانطلق مدافعاً عن الكونغو في مقالات ساخنة حظيت بقبول وثناء كبيرين - وكان على رأس المشيدين بها الزعيم الراحل عبدالناصر في رسالة بعث بها إلى الجريدة وأصبح بعدها رئيساً للقسم الأدبي بجريدة المساء.

واستطاعت صفحته «الأربعاء الأدبية» أن تكون ساحة نشطه وفاعلة تضم خيرة الأقلام واشجعها في زمن ثقيل الوطاة

كان جيلي متيقناً ومقتنعاً بخبرته وقدرته على التنبؤ بأن التناقض في صفوف الحركة الوطنية المصرية تناقض طارئ»، فسرعان ما تضم تلك الحركة صفوفها...

بعد تلك التجارب الفنية المختلفة الصاقلة.. بدأ جيلي يتحسس العالم الثقافي والأدبي المحيط به. وكان منتبها الى فورانه المتصاعد ودخوله آفاقا جديدة، صراع محتدم على صفحات جريدة المصري وروز اليوسف، وهم انصار الحداثة من جانب، وانصار التقليد بوجوهه المختلفة من جانب آخر.

كانت مجلة الكاتب تصدر، وتنبرى مدافعة عن قيم جديدة. مثل السلام والفن للشعب، وأصدرت حينها دور النشر المصرية التجارية ترجمات مكسيم غوركي وبعض مؤلفات الكتاب الروس الكبار.

والتقط جيلي مع جيله المتطلع، تلك المؤلفات بنهم واهتمام كبيرين - فقد شحنت تلك المؤلفات بزخم الصراعات الاجتماعية والتى شابهت الى حد كبير ما يعيشه الشاعر من هموم ثقيلة، وما يكابده مع قومه من أهوال العيش والوجود.

وكان أن أتاحت له تلك الإطلالة خروجا ضروريا من عالم صغير محدود قعد به وزملائه فى شاعرية هائمة حالمة شدت بكليتها إلى القواعد والأطر المتعارف عليها وبدأ موسم التعرف واكتشاف الأدب الواقعى غنيا فى مصر بدءا بكتابات لويس عوض فى جريدة الجمهورية، ومن كتابها صلاح عبد الصبور، وأحمد كمال زكى، وعز الدين اسماعيل، وفاروق خورشيد، وعبدالرحمن فهمى.

ثم جاءت فرصة سفر الشاعر إلى الاتحاد السوفيتى وتبدل حاله وانقلب رأسا على عقب... ليخوض عميقا أغنى تجاربه فى الحياة والفكر.. ومن ثم القصيدة المنشودة.

كان قد سبق جيلي بالسفر الى الاتحاد السوفيتى صديقه الشاعر والناقد المصرى نجيب سرور، والشاعر العراقى عبد الوهاب البياتى والذى كان مهتما جدا بترجمة شعره إلى الروسية.

وكان الشاعر التركى الشهير ناظم حكمت يعيش هناك مغتربا عن وطنه، ويقوم بترجمة مسرحياته وأعمال أخرى لكى لا يلجأ كما قال للعيش على فكرة اللجوء السياسى.

التحق جيلي بمعهد جوركى للآداب، وهو معهد فريد، قام بإنشائه الكاتب والروائى الروسى مكسيم جوركى فى الثلاثينيات، وكان الغرض من قيامه رعاية إبداع الأدباء الناشئين، جامعا فى مناهجه بين مناقشة الإبداع وبين العلوم الأدبية الأخرى، ودخل جيلي المعهد باعتباره معهد الطلبة الملتزمين بالحزب والاشتراكية التزاما حرفيا الا أنه فوجيء ومنذ الوهلة الأولى بمناخ جدلى واضح يسود المعهد ويتمرد علنى وظاهر، فكان أن أصاب عقله الزلزال، وتغيرت لديه قناعات كثيرة، لقد انفتح الباب واسعا، وما عادت القناعات الببغاوية جديرة بالبقاء - خاصة تلك التى ترتبط بالثقافة والإبداع - بل تلك الممتدة إلى طبيعة الحياة ذاتها... وإبداعات الإنسان فيها.

إن الإنسان قبل أن يكون اشتراكيا أو علمانيا هو الإنسان ومن الصعب التخلص من النوازع الفردية وخلعها،ومستحيل بناء إنسان جديد بجرة قلم...

لقد اتسمت مرحلة دخول جيلي إلى ذلك المعهد بجلوس جاد، إلى اللغة الروسية وآدابها، لازمها حرص على ولوج أبواب الجدل والمناقشة المتسمة هى أيضا بالطواعية والدقة والتفعيل والعمق، خاصة وقد توفر فى ذلك الزمن رصيد هائل من النقد «القرن التاسع عشر» وغطى مساحة ثقافية لروسيا، وأصبح بديلا بنسبة ما عن حركة النقد السياسى - مقتربا فى مضمونه الاجتماعى من الهيجلية والماركسية دون أن يتعرف على ماركس مباشرة، وكان أن نوقشت أعمال الكتاب الروس الكبار - غوغول وبوشكين وليرمنتوف مناقشة رفيعة «يتناولها الآن النقاد الروس باحترام كبير» دون تأليه، او قداسة كما جرت العادة كثيرا، بل بعين النقد الفاحص المحلل - مما زاد من ثرائها وأضاف لخصويتها وقيمها الجمالية.

ومن الأمثلة التى ساقها جيلى مدللا بها على توفر تلك المساحة من الحرية واتساع الأفق، أن خروتشوف كان قد زار معرضا تشكيليا ولم ترقه إحدى اللوحات المعروضة، فقال مستهزئا، إنها مرسومة بذيل حصان، ثم تحدث حديثا غير مسئول عن الأدب والفن وخلط خلطاً غريباً بين السياسة وعلم الجمال وأراد للفن وجهة حزبية محضة.

إلا أنه وبالرغم من مكانة خروتشوف الحزبية والسياسية آنذاك، وبرغم كثرة أدوات النشر والدعاية الرسمية، نوقش خطاب خروتشوف فى معهد جوركى مناقشة موضوعية جريئة... بل ورفضت معظم أطروحاته علنا - بل وأكثر من ذلك تم تجديد السؤال الخاص بالخطاب فى امتحانات المعهد وأصبح من المضحك جدا أن يدافع مثقفون ماركسيون عرب جاهلون عن تلك القواعد المغلوطة التى جاءت فى خطاب خروتشوف.

إن من فضائل المرحلة التى عاشها جيلى بالمعهد أن تعرف على العديدين من أبناء الشعب السوفيتى المبدعين فكان أن أدرك أن شريحة المبدعين والمثقفين هناك، لا تزيد كثيرا عن غيرها من الشرائح، ليست لها امتيازات ولا تقدم صكوكا لسلطة، وإن العمل الإبداعى عمل اختيارى يقوم به المبدع بدافعه الداخلى، وهناك أدباء وكتاب كبار كانوا عازفين عن النشر فى الصحف والدوريات الرسمية، بل كانوا يقابلون عنترياتها باحتقار شديد - ويكتفون بندوات ومنابر يختارونها.

ولنسمع جيلى يقول:

«إن أولئك الكتاب الذين حظيت بالتعرف إليهم نفضوا عنى غبارا كان ثقيلا على، فهم الذين نبذوا تلك الجمل المهترئة، أو ما اعتدنا على تسميتها بالكلمات الشاعرية - إذ قاموا باستخدام الكلمات العادية، وبرغم التزام بعضهم بالقافية والرباعيات، أو بشىء قريب، من الموسيقى لا يطيلون فى القصائد ولا ينزعون إلى الصور التجريدية الخاوية، وإنما تمتلىء صورهم بإيقاعات الحياة، ومن هنا اكتسبوا التميز، وفلتوا من نقد الجمهور اللاذع الساخر من شعراء السلطة إذ أن القيمة الحقيقية للكاتب والكتاب لا تستمد من زخارف الصحف ولا من طبل أجوف والذى قد يبهر الخاملين والبعيدين عن بواطن الأمور، أنها قيمة حقيقية تمنح للكاتب وهى قيمة معنوية كبيرة قد لا تجدها فى أى سلم اجتماعى، وهى تستمد من وجود جمالى فعلى متميز للمبدع»..

شهدت أروقة معهد جوركى للآداب مناقشات مفتوحة لأدب سارتر، وهمنجواى، وكافكا، كما سبق أن ذكرت وتحطمت عقب ذلك أسوار بين نظريات الأدب، نوقش على سبيل المثال كتاب «غارودى» - واقعية بلا ضفاف - وهى رؤية جديدة تختلف واقعيتها عن الواقعية الكلاسيكية التى انبثقت عن كتاب كلاسيكيين ماركسيين.

وقد عج ذلك المعهد بخليط غريب من الأساتذة الموهوبين والقادرين، منهم التقليدى الجامد الذى لا يتزحزح عن مواقفه واضعا المضمون الاجتماعى فوق كل شىء، وهو ملم بلغات أجنبية كالبروفسير باسيلوف مثلا، وهو أحد أعمدة نظرية الأدب، وهناك من ينحاز لجماليات النص، غير غافل، عن المضمون محاولا إيجاد علاقة جدلية بين الشكل والمضمون.

فى ذلك المناخ المحاط بالمعرفة والسباق إلى الاكتشاف كان جيلى وزملاؤه أسرى لإحساس عال

بالفقر المعرفى.. والهزال الثقافى برغم الزاد المتواضع الذى أتوا به من مصر، وقد دفعهم نلك الشعور القاسى والمفيد إلى جهد كبير فى الاطلاع من جديد على الأدبين اليونانى والرومانى وذلك بخطة تحليبية مادية لا تنشغل كثيرا بالقواعد الجامدة بل تنشغل بصميم القيم الفنية والإنسانية.

ومن خلال اللغة الروسية ذاتها ولغات أخرى قدمت مجموعة من المثقفين العرب فى تلك الفترة أعمالا رفيعة المستوى مثل نماذج **فؤاد أيوب والتكريتى** فى علم الجمال.

وفى عهد **ستالين** قام **جيلى** بترجمة قصيدة طويلة للشاعر الروسى الشهير **باريس روتشوف** نشرت فى مجلة الآداب البيروتية، ثم جريدة المساء المصرية مع دراسة قصيرة، وكان موضوعها يتحدث عن إنسان سجن فى عهد **ستالين**، ومعروف أن شاعرها كان قد عوقب عقابا كبيرا، إذ حكم عليه بالسجن لمدة ٢٥ عاما، لانه وحسب حيثيات المحكمة اساء التعامل مع الوسط الرسمى أى (السلطة)، والحقيقة المرة أن ذلك الشاعر المظلوم الشجاع الصادق كان قد تحدث عن أحلامه ونوازعه، عن حزنه وضعفه ورغباته الجنسية العادية التى لا تتحقق، وحكى عن ذكرياته كإنسان وبعبارة بسيطة: تحدث الشاعر عن إنسانيته وكان هذا محرما آنذاك.

لقد نشرت نفس هذه القصيدة «الضحية» أثناء حكم **خروتشوف** وقرأتها قطاعات كبيرة من الناس أعجبت بها أيما إعجاب وتحمست لشاعرها المظلوم حماسا يليق بشجاعته وصدقه.

كان **جيلى** فى تلك الفترة مشدودا بكلياته إلى ذلك النوع من إبداع التمرد والصدق والتصدى معرضا بوجهه وموهبته عن شعر تكريس السلطة وترويج الشعارات الخاوية.

وفى نفس الاتجاه قام بترجمات مبدعة لقصائد الشاعر السوفيتى الغاضب **باريس كروميلوف** ملك النكتة والسخرية فى زمانه، وكان قد تعرض ايضا لعقاب نظام **ستالين** إذ حكم عليه بالاعدام جزاء صدقه وجرأته، وظل الشاعر **باريس** محفوظا فى قلوب الناس، يتداولونه بحب شديد.

اما ترجمات **جيلى** الأخرى فتتمثل فى أعمال كاملة لشعراء أذربجانيين وكازاخيين، وجورجيين، وروس، كما قام بترجمة بعض أعمال الروائى العربى الكبير **نجيب محفوظ** إلى الروسية، وراجع كتباً كثيرة فى السياسة والاقتصاد وغيرها.

بعد تلك المراحل العامرة بالتجارب الوافرة الحصاد.

بين مطارات تبتسم وأخرى تكفهر
بين حجرات تهز حوائطها وسقوفها بدايات القصائد المحاربة.
بين الدخان والأغنية وسمر الأحباب.
بين قبح الأنظمة وجمال الناس.
بين عذاب الواقع المر المستمر
وبين بروق غد أفضل
بين تمام الروح
وبين خذلان الجسد
كتب **جيلى** «الجواد والسيف المكسور»

وكان جوادا وسيفا ينكسر وينهض وينكسر

وكتب

الموت يدهم حلم البرتقال

وكان حلم البرتقال المهدد بالموت

وكتب

الحريق وأحلام البلابل

وكان بلبلا يحلم ويغنى للثورة والحريق من كل حدب وصوب

وكتب :

بوابات المدن الصفراء «وظلت صفراء» تلك المدن إلى هذه اللحظة يقول جيلى :

كل نتاج أدبى يناضل ضد استعباد الناس والحط من كرامتهم، ضد الانتقاص من الحريات المدنية، بصرف النظر عن موضوعه وشكله، يساهم فى توطيد السلام وتكوين الثقافة الوطنية.

وكان قوله هذا فعلا شعريا لازم مراحله الأولى ثم قفز فى مراحله الوسيطة.. ثم رسخ واستقر واستأسد فى مراحله الأخيرة.

كتب ذات مرة رسالة يتوسطها نص شعرى نازف كأنه عائد لتوه من حرب كبرى، قراته وأنا على أمشاط عقلى.. تتماوج خيوط الدم بين السطور، وعلى الهوامش بقايا دخان ومزق لحم وأصوات تنوح.. وكتل من رصاص الواقعة.

وكتبت له ردا أتساءل ما هذا الدم الشعرى الهطول..؟؟

قال لى... طلب الحرية يستدعى قصيدة الدم .

ظلت حياته جميعها... قصيدة ساهرة تجلس بحزن ووعى شديدين إلى فقراء زمانه ومظلوميه.

هو مزيج من حس شديد الرهافة والعمق، وصورة معبرة، وكلمة منتقاة.

هو وردة كثيفة الحضور فى حقل شعرنا المحارب المحارب .. وثقافتنا الوطنية المحاصرة .

يقول: كل إنتاج فنى يولد فى التربة الوطنية بكل خصائصها وسماتها، إلا أن ذلك التعبير عن تلك الخصائص بوضوح وصدق وعمق يرفع ذلك النتاج إلى المستوى الإنسانى العام.

حرص على سلامة الجذر وصدارته، وتوق مشروع إلى عناق الإنسان فى كل بقاع الأرض، وإيمان مؤدلج بإنسانية الثقافة والإبداع.

إن ذلك الوعى العميق بتجربته فى الكتابة برز جليا وهو يخوض حروب الهجرة والرحيل الدائم يحفر فى لحم صخر عوالم الآخرين شعوبا وأنظمة يرى، ويتأمل، ويحلل.

يقفز عاليا فوق حوائط الشعارات الرثة والمثال المستحيل.

يختزل التفاصيل ويهجر الإنشاء والزخارف والنمنمات يتوغل فى الصميم، ويفوز بالقاضية فى حلبة الشعر.

بين العواصم، وأسرارها، بسط جيلى أملاك عقله.

وتلك الروح الشفافة القلقة

وحضن أصدقاءه حضن الأمهات

وعـــاهد المنتظرين بزنازين الأنظمـــة

والمطوقين بأعين عسس الزمان

والمهجرين أبناء المنافى

وأولئك الأحياء فى الفواصل بين المقابر

عاهدهم على خوض الحرب

وذكرهم أن لا مفر من خوض الحرب

حتى يذهب صناع الحرب

أن ذلك البدن القمحى اللون

الشاكى من قلة البصر

العنيد المزاج

الملئ الصدر دخانا من مختلف الجنسيات

الضاحك فى الغالب الأعم

المفتون بدفء الأمكنة

السافر من مصانع كل طبيب

الطالع فوق العجز

الزاهد فى ما يشغل النجوم

المنتشى بلحظة الحب والفن والأمل

الأب الذى يقبّل ابنتيه راكعا

سعيدا

غزير الدموع

بعد أن طاف المنافى

وافترق ضباب المدن جميعها

عاد إلى مدينته الأولى

مرهقا هذه المرة

جريحا عاد

ليبث القاهرة حنينه القديم

ليقبلها قبلة حارة فاجعة

ليودعها وليقبّل مراقد رفاقه المياسين

شهداء شرف الكلمة

يدعوهم لانتظاره فهو قادم

ليكتب للخرطوم وعبرى عبر الحمام الزاجل

نشيده المر الأخير

يواسى الأهل على مصابهم

ويعتذر عن عدم حضوره يوم يرفعون الحجر الحاكم
عن صدورهم الشريفة

الهادى خليل*







يوسف شاهين بين المحلية والعالمية

كثيرا ما يسقط هذا السينمائى النابغة الذى يمتلك حسا مرهفا بالصورة وحرفة فائقة، فى الثرثرة والتمطيط لذا أعتبر أن أنضج فيلم ليوسف شاهين على مستوى الحبكة السردية ليس باب الحديد (١٩٥٧) كما قيل وكتب المرار العديدة بل عودة الابن الضال (١٩٧٦). لماذا هذا الفيلم بالتحديد دون غيره؟

تصاغ الرواية فى عودة الابن الضال وتتجلى من خلال الرقص والغناء وتحررها الموسيقى من الكلام ومن التقيد بغرض معين. أنشودة «الشارع لمين، الشارع لنا» التى يرددها فى عودة الابن الضال جمع من الشباب والعمال وعلى رأسهم الابن العائد على بعد السنوات التى قضاها فى السجن، لا يهم أن نتبين ماذا تروى هذه الاغنية بالضبط وأن نتثبت محتوى كلماتها.

الشىء الذى يستهوينا هو كيف يقع التعبير عن قناعات وتطلعات كوجوب التصدى لقهر المستبدين لا عبر الحوار والخطابية المورطة فى الشعارات بل عبر لوحات راقصة وأناشيد تضفى الموسيقى على الأحداث مسحة من الاستعراضية والاحتفالية تنتشى بهما العين والأذن.

التوق إلى العالمية والرهانات الفنية:

لكن عندما يصر الموت على ملاحقة الفنان وعلى محاصرته، هل يبقى مجال للموسيقى وللغناء و «للحدوتة»؟ هل مشارفة الموت هى تلك اللحظة الحاسمة التى ينزع بفضلها الفنان عن نفسه غشاء الثرثرة وخدعة التواصل؟ هل شبح الموت هو الذى يلغى الكلام ويصقل الصورة ويحثها على اختزال جوهر الأشياء والوجود؟ أم هل أن ساعة الاحتضار هى الساعة التى تنتعش فيها الرواية و «الحدوتات»؟ وهل لا تجد الذاكرة ما يلهمها إلا

(*) «العرب والحداثة السينمائية» والكاتب ناقد تونسى.

عندما يدرك الفنان أن الخيط الفاصل بين الحياة والموت أضحى واهيا؟

فى حدوتة مصرية يتخلل سرد الحكاية لقطات قلب تجرى له عملية جراحية دقيقة، وكأن رجات القلب هى التى تحدد النسق الحقيقى للرواية.

عمل الذاكرة ليس آليا إذ تطفو على السطح ذكريات وتغيب أخرى. الرواية متعددة الأوجه و**يوسف شاهين** يفتح نافذة تلو الأخرى حتى أنك تتساءل عن الخيط الرابط بين كل هذه المنافذ. **شاهين** لا يحب التبسيط وينفر من الوحدة السردية الضيقة والمزيفة. ليس هنالك بالنسبة إليه شخصيات إيجابية وأخرى سلبية. الفنان الحقيقى لا يفضل شخصية على أخرى بل يتفاعل مع كل شخوصه بنفس التوهج.

التعددية التى تطبع السرد الشاهينى متأتية من الفضاءات واللغات والرغبات التى تسكن الفنان فى حدوتة مصرية مثلا، هنالك ثلاث لغات: العربية طبعا ومصر هى وطن المخرج وبلده، الفرنسية وفرنسا هى مكان الشهرة العالمية المتمثلة فى مهرجان «كان» السينمائى، الإنجليزية ولندن هى المدينة التى تجرى فيها عملية جراحية على قلب الفنان مدن أوروبية يأمل فيها الفنان تتويجا عالميا محتملا، فى الإخراج فى مهرجان كان عن فيلمه ابن النيل مثلا، أو فى التمثيل فى مهرجان برلين عن دور قناوى فى باب الحديد .

لكن مدن أوروبية تريحه وتلهمه بعض اللقاءات الفجائية مثل اللقاء فى رواق من أروقة قصر العروض السينمائية فى كان بين مخرج يترقب على أحَر من الجمر ردود الجمهور إزاء فيلمه ابن النيل وعجوز فرنسية عاملة تنظيف أو نشوة التضامن التلقائى الذى يرفض منطق الحكومات ليجعل من دفاعه عن الفن وترويجه هاجسه الوحيد وذلك يتجسد فى لقاء بين **يوسف شاهين** والفرنسى **هنرى لنغلوا** مدير الخزينة الفرنسية للافلام الذى ينبه المخرج المصرى خلال مهرجان موسكو الدولى للسينما إلى احتمال مصادرة فيلمه عن المناضلة الجزائرية جميلة، من قبل السفارة الفرنسية بموسكو.

لم يفرط **يوسف شاهين** رغم العالمية أو بفضلها فى قناعاته وهواجسه الحميمة، وداعا يا بونابارت هو إنتاج مشترك مصرى - فرنسى الفرنسيون كانوا ينتظرون من **شاهين** أن يمجد بطلهم القومى بونابارت والمصريون كانوا يتوقعون أن يكون وداعا يا بونابارت فيلما عن المقاومة الوطنية ضد الاحتلال الأجنبى. لو لم يكن **شاهين** فنانا أصيلا وصعب المراس، لكان بإمكانه مغازلة الطرفين الغربى والعربى والانسياق فى تنازلات عدة لإرضاء رغباتهما واهوائهما. لكن بقى **شاهين** فى هذا الفيلم وفيا لعالمه الداخلى وقدم لنا عن الحوار بين الشرق والغرب وعن المواجهة بينهما صورة معقدة ومتعددة الأوجه (العلاقة الغرامية والعشقية مثلا بين الشاب على والجنرال الفرنسى كفارلّى).

الكثيرون أدانوا التوجه الذاتى لأفلام **يوسف شاهين** لأنه ينم عن تورّم «الأنا» وعن نرجسية مفرطة. هل النرجسية عيب فى حد ذاتها؟ أليس الابداع ذا صلة وثيقة بالنرجس؟

النرجسية فى حدوتة مصرية ليست مجانية أو من قبيل الادعاء والغرور بل هى فى تفاعل متين مع الظروف التاريخية التى يمر بها البلد، وكأن المجتمع لايبوح بخباياه وتناقضاته إلا إذا كشفت الذات عن عريها. تعيب بنت على أمها تزويجها من رجل مسن وعمرها وقتئذ لا

يتجاوز سبع عشرة سنة وتسألها بحسرة: «أليس هذا الاغتصاب بعينه؟» فيصبح أخوها ملوحا بيده صوبنا: «إغتصاب؟ ألم تكن مصر كلها مغتصبة؟».

الجسد العارى:

فى فيلم إسكندرية كمان وكمان (١٩٩٠)، يؤكد **يوسف شاهين** هذا المنحى الذاتى والنفسى الذى يتميز بالمراوحة وبالتداخل بين هموم الوطن ورغبات الفرد الفنان.

فيلم اسكندرية كمان وكمان تحية للنضال الذى خاضه السينمائيون والفنانون المصريون سنة ١٩٨٧ قصد إرساء الديمقراطية فى صلب منظمتهم. الفيلم يتضمن فعلا مشاهد حية وممثلة لإضراب الجوع الذى قام به الفنانون المصريون وعلى رأسهم الممثلة **تحية كاريوكا** والنجم الكوميدى **عادل إمام** والمخرج العائد من المهجر **توفيق صالح** لكن هذا الغرض الالتزامى ما هو إلا الجانب الظاهرى لفيلم محوره الأساسى مرة أخرى السينما والأفلام التى أنجزها المخرج وعلاقته بالممثلين الذين اشتغلوا معه وصلته بالمهرجانات السينمائية الدولية.

يتساءل مجددا **يوسف شاهين** فى اسكندرية كمان وكمان عن مسيرته السينمائية وعن أهم الأفلام التى أخرجها. تقول له **هدى سلطان** - وهى من الممثلات المحبذة لديه - إن أحسن فيلم أخرجه هو الأرض، وكأن **يوسف شاهين** يهزأ فى هذه اللقطة من هذا الرأى الذى ردد المرار العديدة عنه. **شاهين** لا يحب أن يحبس فى محطة واحدة لأنه يعتبر، بدون غرور، أن كل أفلامه هامة وأن الفيلم الموالى أفضل من سابقه وهكذا دواليك. فى اسكندرية كمان وكمان نرى قناوى على رصيف المحطه ماسكا بجلبابه وملوحًا بزجاجة «كوكا كولا» وهو يرقص فرحا على إثر الابتسامة والضحكة التى وجهتها له بائعة المشروبات الجميلة (**هند رستم**). هل يحن **شاهين** إلى عنفوان شبابه وإلى جسد مفعم بالحيوية؟ فى اسكندرية كمان وكمان، يتوجه **شاهين** إلى الشباب المحيط به بهذه الكلمات: «إننى اتحرك وأرقص وأنكح أحسن منكم جميعا».

اهدى **شاهين** فيلم اليوم السادس إلى الأمريكى **جين كيلى** (Gene Kelly)، نجم الأفلام الهوليودية الغنائية الراقصة فى الخمسينيات. فى اسكندرية كمان وكمان نرى **شاهين** يحاكى رقصات **جين كيلى** ويثب من مكان إلى مكان وكأنه يريد إثبات انه شاب على الدوام وأن جسده ما زال قادرا على فعل المستحيل فى لقطة أخرى نرى عمر (الممثل **عمر عبدالجليل**) يرقص، على وقع أغنية من أغانى **أم كلثوم** وهو خائر على ركبتيه، حزين ووحيد بسبب، عدم نيله الجائزة الأولى فى التمثيل فى مهرجان سينمائى عالمى. جسد مسن ونحيف ومهتزئ يرقص رقصة الحنين على وقع أنغام تولى عهدها وجسد يافع وجميل يحول أنغام اغنية شرقية خالدة إلى عذابات الذات وخيباتها وكأن اغنية **أم كلثوم** هى الملاذ الوحيد فى لحظة انكسار الخاطر، ضد ظلم الغرب وعمانه.

الهم الذى يتوجع منه **يوسف شاهين** فى اسكندرية كمان وكمان هو أنه لم يكن ممثلا ولم يخض تجربة التمثيل بما فيه الكفاية لم يقم إلا بدور واحد وهو دور قناوى فى فيلمه باب الحديد فى اسكندرية كمان وكمان، نرى **شاهين** المخرج والممثل يتجسر على الممثل البارع والماهر الذى كان بإمكانه أن يكون لولا اقتصاره على فن الإخراج هذا الهم يطفو على السطح بصفة ملحة وحادة

لأن الممثل الرئيسى للفيلم الذى كان شاهين بصدد تصويره عن الإسكندرية وتاريخ الإسكندرية، تخلى عن المخرج وقطع صلته به. فى مسيرته السينمائية تمكن **يوسف شاهين** دوما من إيجاد «الوجه الآخر له (l'alter ego)»، الممثل الوسيم والجميل **عمر الشريف** فى صراع فى الوادى أو فى شيطان الصحراء، **محسن محى الدين** فى اسكندرية ليه، اليوم السادس، وداعا يا بونابارت.

فى اسكندرية كمان وكمان، يضيع من يدىْ **شاهين** سنده الرئيسى يحتار **يوسف شاهين** وتراوده الشكوك ولا يجد تفسيرا «لخيانة» ممثله الأساسى هذا هو الموضوع الرئيسى لفيلم اسكندرية كمان وكمان. يلقى المخرج **يوسف شاهين** كليا بجسده بصفته ممثلا فى الفيلم ويكشف بدون تنميق عن جسده وعن الأهواء والرغبات والخيبات التى تحركه. نرى المخرج فى خريف عمره وهو يردد أغنية عن جمال ممثله «خذوا» عينى وشوفوا بها. «**يوسف شاهين** يخاطر فى اسكندرية كمان وكمان بصورته ويرصيده باعتباره فنانًا وهذه المغامرة بكل مزالقها نادرة جدًا فى السينما العربية وليس فى متناول أى كان أن يقوم بها.

ذاكرة السينما والمتلقى:

نكتب عن السرد وعن الذاكرة وعن العالمية فى أفلام **يوسف شاهين** لكن لنسأل أنفسنا: ماذا اضاف من جديد مخرج الاختيار لا إلى السينما العربية فحسب بل إلى السينما العالمية ايضا؟ ما هى إضافته كما تتجلى فى حدوتة مصرية بالتحديد؟ هل هو إتقان المزاوجة بين الذاتى والموضوعى وحذقه التحكم فى المنطق السردى لرواية متناثرة السبل؟

إضافة **يوسف شاهين** الهامة هى سعيه لتأسيس ذاكرة سينمائية، اى أن الفيلم لم يعد مجرد سرد لحكاية بل هو أيضا استحضار للسيرورة الذاتية للمدونة السينمائية وللعمل الفنى كله. كيف صور **شاهين** فيلما ما؟ ماذا تطلب هذاالفيلم من خدع ومجهودات وتمارين؟ الفيلم يرى النور بفضل توفر ظروف الإنتاج والتمويل طبعا لكن أيضا، وخاصة، بفضل رغبات ملحة وحميمة وعشق للسينما ومراهنة عليه. عندما أبدت لجنة التحكيم الدولية لمهرجان برلين السينمائى نوعا من التحفظ فى إسناد جائزة احسن ممثل للمرشح الأول وبدون منازع لنيلها وهو **يوسف شاهين** فى دور قناوى فإنها عللت تحفظها بكونه لا يعقل أن تسند جائزة دولية إلى أعرج. هذه المعلومة التى وردت فى حدوتة مصرية تبين لنا غباء الغرب وتجاهله للقدرات العربية. وعندما يذكر لنا مخرج الأرض أن الفنانة هند رستم قضت شهرا بالقرب من محطة السكة الحديد فى القاهرة، تعايش الناس وتختلط بهم لكى تقوم بدورها فى باب الحديد عن دراية وتنصهر فيه، فإننا ندرك ان فن التمثيل ليس موهبة فقط بل يتطلب ايضا تضحيات وحسًا اجتماعيا مرهفا.

حدوتة مصرية فيلم يدّون لأفلام سابقة ولاحقة ولا يجوز أن نقول إن الرواية أهم من رواية تصوير الفيلم وان هذا الضرب الأخير من الافلام مجرد وثيقة لاغير وليس عملا فنيا بالدرجة الأولى.

ارسون ولز الهرم السينمائى الأمريكى انجز مثلا عطيل عن المسرحى الإنجليزى **شكسبير** ولكن أنجز أيضا حول ظروف تصوير هذا العمل فيلما عنوانه Filming Othello وهو فيلم روائى وإبداعى هل يجوز أيضا أن نقول أن فيلم المخرج البولونى **اندرى واجدا** كل شىء للبيع (Tout est a' vendre)، - وهو

فيلم تتعطل فيه الرواية وعملية التصوير ذاتها إثر حادث المرور الذى أودى بحياة الممثل الرئيسى فى الفيلم - فيلم هامشى فى مسار مخرج رائعة الرماد والألماس (Cendres et Diamants)؟.

ألا تقتضى الحداثة أساسا جهر كواليس العمل الفنى والكشف عن دواليب وآليات إنجازه؟

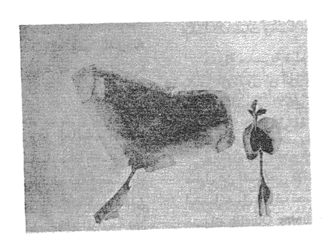
الحدوتة والرواية والذكريات، لكن لأى جمهور؟ مسألة المتلقى واضحة نسبيا فى أفلام شاهين السابقة وخاصة منها المحاطة بنوع من الهالة التقدمية والملتزمة. أهدى شاهين فيلم العصفور إلى شباب البلدان العربية فى الجزائر وفى تونس، كما جاء فى مقدمة الفيلم.

من الأصلح فى حدوتة مصرية أن نعرف بالمتلقى انطلاقا من الفيلم ذاته. لم يعد يلهث المبدع - رغم اتساع افق الإنتاج وتشابك المصالح وتكاثر الإغراءات - وراء الجمهور الواسع وضرب المواعيد مع التاريخ بل اصبح يبحث وهو فى قمة عطائه عن مصالحة هذا المتلقى الأصيل الوفى والساذج والذكى فى آن واحد الا وهو الطفل.

الأطفال جماهير الحدوتات والخرافات «والأرجوز» ومسرح الأشباح .

فى آخر مشهد من حدوتة مصرية نرى المخرج طريح الفراش. يزوره الطفل ويمتد جنبه ويمتزج به ويذوب فيه. يمكن للمبدع أن يقول وقتئذ: «من الآن، لم أعد وحيدا» وكأن الفنان لا يجد ملاذه إلا فى المصالحة مع طفولته.





مائيات عدلى رزق الله



منى أحمد أبو زيد

حقيقة إخوان الصفاء

هذا عنوان كتاب جديد للدكتور **عادل العوا** ، وهو يبحث عن حقيقة هذه الجماعة الفكرية المعروفة (إخوان الصفاء) التي ظهرت في الفكر العربي الإسلامي وانتشرت أفكارها وأراؤها في القرن الرابع الهجري ، وهذه الجماعة لم يعرف شيء عن أسماء أعضائها أو عن أغراضها الحقيقية ، بشكل قاطع .

فقد شكل (إخوان الصفاء) جماعة سرية ، وتركوا مجموعة كبيرة من الرسائل كتبوها بشيء من الرمز والإشارة ، واختلفت الآراء حول حقيقتهم وتضاربت أقوال العلماء والمؤرخين بشأنهم ومن أجل استجلاء الحقيقة كان هذا الكتاب ، الذى حاول أن يستنطق التاريخ ، ويغوص في أعماق المصادر ، يقارن بين الآراء والاتجاهات ، ويحلل أفكار إخوان الصفاء لمعرفة إلى أى اتجاه ينتمون .

نشأ إخوان الصفاء في البصرة في مطلع القرن الرابع الهجرى، أما اسمهم فقد أخذوه من باب «الحمامة المطوقة» من كتاب «كليلة ودمنة» ليدل على صفوة الإخوة . ويصفون انفسهم بأنهم إخوان أصدقاء أصفياء ويودون محبون علماء ، أخيار فضلاء ، كرام متعاونون ، وهم يؤكدون جانب الصداقة ، وأن أحدهم ليضحى بنفسه في سبيل الجماعة . وقد تألفت هذه الجماعة بالعشرة وتصافت بالعشرة ، ووضعوا لأنفسهم مذهباً زعموا أنه يقربهم إلى الفوز برضوان الله ، فقد رأوا إن الشريعة قد دنست بالجهالات ، واختلطت بالضلالات ، ولا سبيل إلى تطهيرها إلا بالفلسفة ، لأنها حاوية للحكمة الاعتقادية والمصلحة الاجتهادية .

وينقسم هذا الكتاب إلى مدخل وثلاثة أقسام ، خصص المؤلف المدخل لدراسة أهم الاتجاهات الفكرية التى شغلت خريطة الفكر العربى فى القرنين الثالث والرابع

الهجريين وقد ركز في هذا على توضيح أهم الفرق الكلامية وأصحابها المعبرون عن علم أصول الدين.

ويشير الباحث إلى سبب تركيزه على هذا الاتجاه الفكرى دون غيره من الاتجاهات بإيراد عبارة ذكرها المستشرق الفرنسي «ارنست رينان E.Renan» تقول «إن الحركة الفلسفية الحقيقية في الإسلام إنما يجب طلبها في الفرق الدينية» باعتبار أن الدين هو الذى كان يتمتع بالسلطان الأقوى على المسلمين ، واعتقد أن السبب الحقيقي يعود إلى أن الباحث يميل إلى أن يرد حقيقة (إخوان الصفاء) إلى المعتزلة دون سواهم ، ويصف حركتهم بأنها حركة إصلاح دينى أراد أصحابها فهم الإسلام فهما عقلياً مخالفاً لأغلب ما كان سائداً فى عصرهم ، وأنهم مثلوا أيضا حركة دفاعية عن تصورهم ضد المخالفين لهم من أتباع الفرق الدينية الإسلامية أو من غير المنتمين إلى الإسلام.

كما يصفهم أيضا بأنهم حركة مذهبية ، اعتنوا باستخدام التفكير الفلسفى وممارسة أصول المنطق لدحض خصومهم ، وإجادة عرض آرائهم ، بالإضافة إلى أنهم مثلوا حركة عقلية ، فكان لهم الفضل والريادة فى رفع العقل إلى مرتبة أن يكون مصدرا للمعرفة الدينية ، بل هم أول من اعترف صراحة بقيمة الشك باعتباره باعثا أول على المعرفة. ثم يشير الباحث بإيجاز إلى فرق دينية أخرى مثل فرقة أهل السنة والجماعة ، والخوارج ، والمرجئة والشيعة ، وهذه الفرقة الأخيرة حاول الباحث أن يجعل بينها وبين فرقة المعتزلة وشائج فكرية وصلات عقلية ، ولعل السبب فى ذلك أن الكثيرين يرجعون حقيقة (إخوان الصفاء) إلى الشيعة ، فركز الباحث على بيان صلات التشابه بين المعتزلة والشيعة ليتسنى له فيما بعد رد (إخوان الصفاء) إلى المعتزلة بدلا من الشيعة.

ويتضمن المدخل أيضا إشارات سريعة إلى أهم التيارات الفلسفية التى عرفت فى هذا العصر مع توضيح جوانب من الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية للدولة الإسلامية مركزاً على الجانب السياسى، وهذا التركيز يعلله فيما بعد بأن الحالة السياسية هى ما دفعت جماعة (إخوان الصفاء) إلى إخفاء حقيقتها وجعلت من نفسها فرقة سرية، لأنها كانت فرقة مناهضة للحكم السياسي حينذاك.

ويعرض الباحث في القسم الأول لمعطيات التاريخ، وفيه يعالج ما جاء من آراء ونظريات تتصل بجماعة (إخوان الصفاء) وأبرز مؤلفى رسائلهم. فقد ظلت أسماؤهم طى الكتمان، ولم يشر إليهم إلا القلة، وعلى رأسهم التوحيدى.

وقد ترك (إخوان الصفاء) موسوعة فلسفية تتكون من قسمين أساسيين، أحدهما يمكن إذاعته بين الناس، وهو يتكون من إحدى وخمسين رسالة بعنوان (رسائل إخوان الصفاء)، والآخر قسم مكتوم، وهو بعنوان (الرسالة الجامعة). ويشكل القسم الأول موسوعة علوم وفلسفة ولاهوت وتصوف، موجهة للجمهور، أما القسم الثانى فكان وقفا على أعضاء الجماعة دون استثناء وكانت البصرة مركز تواجدهم، عندما كانت البصرة عاصمة العلم ومحط رجال كثير من رجال الفرق والمذاهب.

ويحاول الباحث استعراض الآراء التي قيلت عن الهوية التاريخية لإخوان الصفاء، وهى آراء حاولت بعضها أن تردهم إلى أشخاص مثل الجريطي والكرماني، أو إلى بعض أئمة فرق الشيعة الإسماعيلية، أو إلى فرقة القرامطة ، أو إلى جماعة زيد بن رفاعة.

وينتقد الباحث كل هذه الآراء، ويرد جماعة (إخوان الصفاء) إلى الحركة الاعتزالية، ويطلق عليها اسم «حركة اعتزالية حديثة» على اعتبار أن أصحابها مثلوا مذهبا فلسفيا روحانيا أخلاقيا، رأى أن الدين الحقيقي إنما هو الصداقة والمعاملة الحسنة والإحاطة بالعلوم وتنزيه النفس واتباع العقل، وهذا التصور يدنو بهم من النظرة الاعتزالية.

ويركز الباحث في القسم الثاني على توضيح الإطار الفكري لإخوان الصفاء، فيقوم بتحليل معطيات رسائلهم لبيان أسلوبهم الفكري في إخضاع هذه الأفكار كلها لأهداف مذهبهم، فيقوم بدراسة موسوعة العلوم والمعارف لديهم، حيث قسموا العلوم التي يتعاطاها البشر إلى ثلاثة أجناس؛ علوم الآداب، والعلوم الشرعية الوضعية، والعلوم الفلسفية.

ولكل جملة من هذه الأجناس فروع كثيرة، تشمل مختلف فروع المعرفة الإنسانية، وقد حددها إخوان الصفاء على وجه الإجمال بستة وثلاثين فرعا، منها واحد وعشرون فرعا فلسفيا تؤلف أنواع العلم الحقيقي الذي لا يتوخى تلبية حاجات الحياة الشخصية الاجتماعية واليومية، ولا حاجات النفس المريضة التي لا خلاص لها إلا بالدين، بل تستهدف تلبية حاجات روحية محضة، هي حاجات الروح السليمة، حاجات الذكاء الإنساني.

والعلوم الفلسفية هي الميدان الخاص بالنشاط الفلسفي، والفلسفة أولها محبة العلوم، وأوسطها معرفة حقائق الموجودات بحسب الطاقة الإنسانية، وآخرها القول والعمل بما يوافق العلوم، فالفلسفة تبدأ بمحبة العلوم وتنتهي بتكييف الآراء والأفعال مع تعليم الحقائق التي تكتشفها. ولكن الفلسفة بذاتها في رأي (إخوان الصفاء) هي التشبه بالله بحسب الطاقة الإنسانية، وكل من زاد في معرفتها زاد في درجة القرب من الله.

ويخصص الدكتور عادل العوا فصلا بكامله في هذا القسم لدراسة مفهوم الله، بوصفه مصدر الخلق، وهو في الوقت ذاته «منطلق الدين وأساس الحضارة والموضوع الأسمى لكل نظر، فيما يرى (إخوان الصفاء)». وتتشابه هذه التصورات مع ما ذهب إليه فلاسفة الإسلام عندما اعتبروا أن الإنسان الحكيم هو الإنسان الذي يبلغ أعلى درجة من درجات السعادة والمعرفة فيتشبه بالله قدر طاقته الإنسانية. وأن معرفته تعالى أسمى أنواع المعرفة وأعلى درجات الحكمة والفلسفة».

إلا أن الباحث لا يرجع هذا الاتجاه عند إخوان الصفاء إلى اتجاه فلسفي، بل يحاول أن يبحث عن صلات تربط بين الإخوان وفرقة المعتزلة، فيورد أصول المعتزلة الخمسة، وهى الأصول التى تشكل الأرضية الفكرية لديهم، ويحاول أن يرد بعض أفكار (الإخوان) إليها. ويحاول أن يقارن بين التصور الاعتزالي في ذات الله وصفاته مع تصور (الإخوان)، ويرى أنهما قد

اتفقا فى هذا، واعتبرا أن الصفات جزء لا يتجزأ من تصورهم لذات الله.

ولكن ما ذهب إليه المعتزلة فى تصور الذات وإثبات الصفات عن طريق السلب لا الإضافة لم يكن اتجاه المعتزلة فقط بل سبقتهم إليه فرق أخرى قالت بحدوث صفات الله، وهناك من يرجع الاتجاه الاعتزالى فى الصفات إلى مصادر فلسفية بدءاً من رئيسهم واصل بن عطاء حتى بقية المعتزلة؛ وبالتالى يكون التشابه بين المعتزلة و(إخوان الصفاء) فى موضوع الصفات لا يرجع إلى أن (الإخوان) أخذوا عن المعتزلة، بل إلى أن الجميع أخذوا عن اتجاه واحد، هو طريقة الفلاسفة فى إثبات الصفات عن طريق السلب.

ويرجع الدكتور العوا تصور (إخوان الصفاء) فى مسألة الفعل الإنسانى وعلاقته بالقضاء والقدر إلى أنهم تأثروا بآراء المعتزلة فى الأصل الثانى من أصولهم الفكرية، ألا وهو أصل العدل. فقد صرح المعتزلة بأن الإنسان فاعل لأ فعاله بناء على القدرة المعطاة له من الله تعالى.

ولكن لماذا يقصر المؤلف فكرة الحرية على المعتزلة وحدهم؟ صحيح أنهم أهم من عرض لها وبحثها بشكل موسع، إلا أن هناك فرقا أخرى قالت بالفكرة نفسها، وعن هذه الفرق أخذ المعتزلة، بل هناك فرق أخرى قالت بالرأى نفسه فى زمن المعتزلة مثل فرقة الزيدية من الشيعة والإسماعيلية من الشيعة أيضا، وبالتالى لم تكن فكرة الحرية حكرا على المعتزلة حتى نرجع كل من قال بها إلى الاتجاه الاعتزالى.

ثم يعرض الباحث إلى الأصل الثالث، أصل الوعد والوعيد الاعتزالى، ويرى أن (إخوان الصفاء) قد تشابهوا مع المعتزلة فيه، إلا أن هذا الأصل كما هو أصل فكرى فهو أيضا أصل دينى تمثل فى أن الله قد وعد الطائعين بالجنة وتوعد العصاة بالنار وبالتالى فهو أصل قد يوجب عند فرق أخرى غير المعتزلة. ويورد الباحث مقارنة بين الأصل الرابع عند المعتزلة بمثيله عند (إخوان الصفاء)، ويذكر هذا بالعبارة التالية «الأصل الرابع» وهو أصل المنزلة بين المنزلتين، فإنه يتضح أكثر ما يتضح فى رأى الإخوان بالموقف الذى ينبغى اتخاذه عندما تراد الدعوة باسم هذا الأصل، وينتهى كلامه عند هذا الحد، ولا أعرف ما وجه التشابه بينهم فى هذا الأصل!!

أما الأصل الأخير، المتصل بمراقبة سلوك الآخرين والتدخل فى شؤونهم، وهو الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر، وهو آخر الأصول الفكرية الاعتزالية، فيرى الباحث أنه لا يحظى بعناية (الإخوان) الكبرى، ويفسر ذلك بأن هذا الأصل كان بالدرجة الأولى خطة عمل المعتزلة السياسى قبل ظهور العباسيين، ثم فقد أهميته فيما بعد.

ويأخذ المؤلف بعد ذلك فى مقارنة بعض الأفكار العقلية بين المعتزلة و(إخوان الصفاء) مثل خلق القرآن، وحدوث العالم، والعلم الإلهى، لينتهى من هذا إلى أن (إخوان الصفاء) هم من المعتزلة. ولكننا لا نوافقه على هذا الرأى لأن فكرة خلق القرآن قالتها من قبل فرقة الجهمية والقدرية، وفكرة الحدوث أخذ بها كل المتكلمين، والكندى من الفلاسفة، أما تصور العلم الإلهى فهو تصور اشترك فيه المتكلمون فى مقابل التصور الفلسفى.

والقسم الثالث والأخير من هذا الكتاب وهو بعنوان «نظرات شاملة» يقوم على تقديم نظرات تركيبية تحاول الكشف عن حقيقة حركة (الإخوان) بالاستناد إلى دراسة آثارهم في النصوص التي تركوها. فيستعرض فحوى الرسائل وأسلوب كتاباتهم وطريقة البدء والانتهاء، واعتماد (الإخوان) ودائما على تأكيد أفكارهم العقلية باستشهادات من الآيات القرآنية، أو الأحاديث النبوية، ويخضعون أفكارهم لفكرة يقظة الروح. وهذه الفكرة يعدها الباحث مفتاح مذهبهم الخاص. حيث أنهم يستخلصون منها ضرورة التعلم وإكمال العلم، والتحقق من المعارف، والعمل بحسب معطيات الحقيقة مع مراعاة قواعد الأخلاق، وأن نجاة الإنسانية إنما تتم بالفضيلة والعلم. وقد تخضع الرسائل أحيانا لوحدة الموضوع، وقد يوزع الموضوع الواحد على أكثر من رسالة، كما تميزت كتاباتهم باحتوائها على أبيات من الشعر العربي والفارسي، وكان أسلوبهم أسلوبا سهلا مطواعا ولغتهم لينة تشعر القارئ بأن المؤلفين حريصون بالدرجة الأولى على نشر أفكارهم الفلسفية والدينية، وأنهم اختاروا الأسلوب الأسهل حتى درجة التبسيط لكي تنتشر أفكارهم بين سواد الشعب.

وإذا كان الباحث قد حرص على رد حقيقة (إخوان الصفاء) إلى المعتزلة مع عقد مقارنات بين الجانبين، إلا أن هناك أفكاراً صرح بها (الإخوان) ويستحيل أن تصدر عن المعتزلة ، من هذه الأفكار فكرة (إخوان الصفاء) عن تأثير الأفلاك على سلوك البشر ، ومحاولة التنبوء بالغيب وهو مالا تقبله المعتزلة .

كما شملت كتابات (إخوان الصفاء) بعض الأفكار الصوفية والحديث عن الوجدان وهو اتجاه لم يرض به المعتزلة ولم تنكر في مؤلفاتهم ، كما حرص (الإخوان) على استخدام اللغة الرمزية والإشارة على حين أن أسلوب المعتزلة دائماً أسلوب واضح جلي لا يلجأ إلى الرمز ، هذا بالإضافة إلى أفكار أخرى توجد عند (إخوان الصفاء) ولم تظهر عند المعتزلة .

إلا أن الكتاب شامل لكافة الدراسات السابقة عن (إخوان الصفاء) ، وهو محاولة جادة لعرض الآراء ومقارنتها بعضها ببعض مع الرجوع إلى المصادر الأساسية القديمة ، وأيضاً الحديثة ، سواء كانت عربية أو أجنبية ، ومن هنا كانت قراءة هذا الكتاب متعة عقلية سواء اتفقنا مع صاحبه أو لم نتفق ؛ فهو كتاب قيم من أستاذ باحث متعمق له كثير من الدراسات الهامة السابقة في تاريخ الفكر العربي الإسلامي ، وهو بالفعل جدير بالقراءة خاصة لمن يريد أن يعرف شطراً من تاريخ الفكر العربي عند أهم فرقة حاولت التنوير ودعت إلى التسامح الفكري بين الفرق المختلفة .

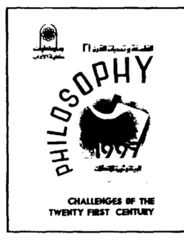


متابعات
فلسفة

أول مؤتمر فلسفى دولى

تعقده جامعة حلوان

بمبادرة غير مسبوقة لقسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة حلوان، انعقد أول مؤتمر دولى فلسفى يقام فى مصر والعالم العربى، استغرق ثلاثة أيام (من ٢٥ ـ ٢٧ مارس ١٩٩٧). وفى إطلالة عميقة متأنية، تدعمها معاينة واقعية، على دوافع المؤتمر وغاياته التى حددت موضوعه ومحاوره، وحكمت وقائعه؛ وفى تنظير عام لقسماته المميزة، والإضافات التى أسهم بها على مستوى الرؤى الفكرية والمعطيات العلمية الحديثة، والفاعليات المتجددة، والطموحات الإنسانية المشروعة؛ يبدو حديثنا عن هذا المؤتمر أمرا له ما يبرره، لاباعتبار المؤتمر نموذجا لعمل فلسفى يمكن



احتذاؤه أو تطويره لدعم مصداقية الدور الفاعل الذى تضطلع به الفلسفة فى عصرها، وتجسيده، فحسب، بل باعتباره أيضا عملا علميا عربيا يتجاوز فى نوعه وفى مضمونه وتوجهاته تقاليد وأعرافًا

حثية وأنماطا ووضعيات إقليمية سائدة، تحصر اهتمامها فى نطاق ضيق يغلب عليه التكرار والاجترار والحركة الرتيبة فى الزمان والمكان، والتقوقع فى كهف الذات، خوفا طفوليا من انطلاق يأتى بجديد، أو انفتاح ـ وإن يكن مقنعا ـ على الفكر والثقافة الغربية المعاصرة يمكن أن يفيد.

لقد أدرك قسم الفلسفة الوليد، ضرورة التمرد على هذا المألوف والسائد، فكان الإصرار على أن يكون المؤتمر دوليا لا إقليميا، وأن يكون موضوعه ومحاوره متميزة، وعلى درجة من الجدة والحداثة، لايقف مردودها عند حد لفت الأنظار

وإثارة الانتباه الى ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، بل تتجاوز هذا الحد الى حيث الإسهام الفاعل في ربط الفلسفة بمشكلات عصرها الراهن وتحدياته، فكان الموضوع هو: (الفلسفة وتحديات القرن الحادي والعشرين - البيئة وثورة الاتصالات).

ولم يكن اختيار هذا الموضوع يستهدف مجرد إثارة لقضية عصرية ملحة يمارس المؤتمرون من خلاله تدريبا فلسفيا يستشعرون به لذة عقلية سلبية موقوتة، وإنما كان الهدف الأساسي، شحذ العقلية الفلسفية والعلمية، العربية والغربية، لتضطلع بمسئولياتها في مواجهة تحديات القرن المقبل، تلك التي أسهم في صيغتها الإنسان ذاته، سواء بما حققه خلال القرن الحالي من إنجازات علمية نظرية وتطبيقية فائقة، وتقنيات متطورة مذهلة تحمل في كيانها الوعد والوعيد من حيث أفرزت سلبيات عديدة متنوعة، كما أثمرت إيجابيات لا تنكر قيمتها، وبما صدر عن الإنسان نفسه من ممارسات جانحة، فردية وجماعية، إقليمية ودولية، انطلقت من دوافع يغلب عليها الأثرة المفرطة والأهواء والمطامع والنزغات التي تحاول إلغاء أو محو «الآخر» شخصا وشعبا أو دولة، أو تضعفه وتسلبه حيثيات وجوده، مما صار يعصف بمنظومات حقائق وقيم أصلية لها أهميتها، أو يكاد.

وقد فرضت «مشكلة البيئة وثورة الاتصالات» نفسها على عقلية المنظمين للمؤتمر وحازت السبق على غيرها من المشكلات التي تأخذ طابع التحدي، باعتبار هذه المشكلة على قدر من الاتساع يسمح، بل سمح فعلا، باحتواء العديد من مشكلات أخرى تدور في هذا الفلك رغم اختلافها النوعي وخصوصياتها الكمية والكيفية، مثل صراع الهيمنة والأيديولوجيات بصورها تلك التي اعتمدت آلياتها في غزو الفضاء، والتكالب على امتلاك الأسلحة النووية والجرثومية والكيماوية، إلى جانب سلبيات النظام العالمي الجديد الذي هو أشبه «بالحيوان وحيد القرن»، والمعايير المتباينة إلى حد التناقض، التي تواجه بها قضايا حقوق الإنسان والنزاعات الدولية، تنظيرا وتقييما ومعالجة، وتنامي ثقافة العنف والتعصب والجنس والجريمة، على حساب ثقافة القيم الإنسانية الإيجابية المضادة، فضلا عن الإرهاب الفردي والجماعي والدولي، الذي تعددت صوره، وتباينت توجهاته وغاياته وتنوعت آلياته.

وإذا كانت هذه المشكلات جميعا تلتقي بفاعلياتها وتداعياتها ونفاياتها في محيط الواقع الإنساني بمحتواه الحيوي والطبيعي والبيئي؛ فإن مشكلة البيئة بمعناها الخاص ليست منفصلة بخصوصيتها وتميزها النوعي عن تلك المشكلات، بل تتداخل معها وتتشابك إلى حد يجعل الفصل بينهما فصلا منهجيا نظريا لا غير، يُلجأ إليه عند البحث والدراسة، دون إمكانية هذا الفصل العام في الواقع الفعلي. وتبدو خصوصية مشكلة البيئة فيما يواجهه إنسان العصر من تصحر ونقص في الماء والغذاء، وتلوث يتخذ صورتين: إحداهما، مادية متجسدة في تلوث الماء والهواء والتربة، والثانية: نظرية، تتمثل في تلوث الفكر والقيم والمبادىء الإنسانية الرفيعة بفعل التيارات الفكرية المتصارعة المتضادة في منطلقاتها وغاياتها ومساربها، وقد انعكست آثار هذه المشكلات سلبيا على

سلامة الإنسان وصحته فى بنيته الشخصية ومكوناتها العضوية والفسيولوجية والنفسية والعقلية والعقائدية والأخلاقية، كما أثرت بالسلب فى واقعه الحياتى، وفى محتوى هذا الواقع: الثقافى والتشريعى والسياسى والاقتصادى والاجتماعى، بما يسوق الإنسان سوقا متسارعا يقذف به فى أتون كوارث تؤدى به إلى نهايات مأساوية محتومة غير محسوبة بقدرها، أو هى على أقل تقدير، تضعه فى موقع المتربص المترقب لهذه النهايات فى قلق ويأس يصعب تجاوزهما.

ولا يمكن إغفال المردود الإيجابى والسلبى لثورة الاتصالات، وعلاقة ذلك بالبيئة - فى معناها الواسع - وإنسانها المعاصر. فإذا كانت هذه الثورة قد أحالت العالم إلى قرية كونية لا يخفى على أهلها خافية مما يجرى فى أقاصيها وأدانيها من أحداث ووقائع أيا ما كانت مجالاتها وصورها؛ فإنها قد وظفت من جانب بعض الأفراد والجماعات والمؤسسات الحكومية والأهلية والدول العظمى المتقدمة، توظيفا أقل ما يوصف به أنه جانح قصد به فرض وتكريس الهيمنة السياسية والاقتصادية والثقافية والإعلامية على الدول والشعوب المتخلفة والتى مازالت تتحسس معالم الطريق إلى النمو والتقدم.

ولا شك فى أن هذه المشكلات المختلفة المتلاحمة، ترتد فى مرجعياتها ومصادرها وعللها فى معظمها، إلى منظومات قيم ومبادئ ونظريات وعلاقات تكون ايديولوجيات تتضمنها رؤى ومذاهب وفلسفات متباينة تبدو فيها هذه المنظومات متضادة متناحرة، وأيا ما كان الأمر، فإن هذه المنظومات فى بنياتها ومحتواها تدخل فى صميم الفلسفة ودائرة اهتمامها إن لم نقل بأنها تنبثق عن فلسفة حياة أو فلسفة مذهب وتعبر عنه فى الواقع أصدق تعبير.

كل ذلك ألقى على عاتق الفلسفة فى شخوص أهلها عبئا جديدا من نوع خاص لم يغب عن أذهان أصحاب المشروع (المؤتمر)، ومن ثم كان الطرح الفلسفى الذى لم يغفل البعد العلمى، لموضوع المؤتمر مرتكزا على أربعة محاور: أولها «الفلسفة والطبيعة»، والثانى: «الفلسفة والعلم»، والثالث: «الفلسفة والاتصالات» أما المحور الرابع والأخير فهو «آفاق الفكر الفلسفى فى القرن الحادى والعشرين». ويعد هذا تنظيرا متحررا من أية دجماطيقية يزعم بها أصحابه الصواب والكمال كله، وإنما يعبر عن رؤية لا تتأبى على النقد.

ومن هذا المنظور، ووفقا لمحددات الموضوع الرئيسى ومحاوره التى اعتمدت - نظريا - لتغطية أبعاده ومعالجة إشكالياته، فقد كانت آليات التطبيق والتحقيق على درجة من الاتساق والمواءمة أدت إلى تطابق عالمية الفلسفة والعلم مع عالمية المشكلة الأم (البيئة وثورة الاتصالات) مع عالمية المؤتمر ذاته الذى يعد إحدى هذه الآليات التنفيذية، ومن ثَمَّ فقد كان ضروريا ومنطقيًا أن يشارك فى المؤتمر كوكبة ممتازة من رجال الفكر والفلسفة والإعلام والسياسة من دول غربية صديقة كفرنسا وبولندا وألمانيا، ودول عربية شقيقة كالجزائر والمغرب الى جانب نظرائهم من ذوى الاختصاص فى الجامعات والمؤسسات المصرية المعنية، مما طبع البحوث والأوراق المقدمة بطابع التعدد والتنوع من حيث عرض كل مفكر وباحث لجانب من المشكلة أو

لبعد من أبعاد الموضوع، من زاوية ومنظور مختلفين.

ففيما يتعلق بالمحور الأول قدمت ثلاثة بحوث تبرز معالم الرؤية العربية الإسلامية لعلاقة الإنسان بالطبيعة لدى مفكرى الإسلام كالمعتزلة **والفارابى وإخوان الصفا**، من جانب كل من: د. **البخارى حماتة** (الجزائر)، د. **مرفت عزت**، د. **إبراهيم تركى** (مصر)، وفيما يتعلق بالمحور الثانى، ركزت البحوث المقدمة، على المنجزات العلمية النظرية والتطبيقية، والتقنية فى مجال علوم البيولوجيا والوراثة والهندسة الوراثية، وانعكاساتها الحيوية والطبية والأخلاقية والفلسفية والتشريعية والسياسية خصوصا فيما يتعلق بالاستنساخ الحيوى عامة وإمكانية تطبيقه على الإنسان خاصة. وأصحاب هذه البحوث جميعا مصريون هم: د. **أحمد مستجير** (طاقم الشفرة الوراثى عند الإنسان)، د. **أحمد شوقى** (الأخلاق البيولوجية)، د.**علاء عبد المتعال** (الأخلاق الطبية وبعض مشكلات العصر). أما د. **فؤاد أبو حطب** (مصر) فعرض لمنظور جديد لفلسفة العلم بالإشارة إلى علم النفس. وقدم د. **محمد مهران** بحثا فى (فلسفة البيئة). وأرسل د. **سالم يغوث** (المغرب) بحثا عن **(هابرماس ومسألة التقنية)** تفضلت بإلقائه د. **عطيات أبو السعود**، بعد مقدمة مكثفة حول الموضوع.

وفى المحور الثالث، قدمت د. **إليسيا كوتشنسكا** (بولندا) بحثا فى «الطبقية كموضوع للفن» وكيف يمكن لثورة الاتصالات إحداث تغييرات فى وسائل التعبير الفنى والتذوق الجمالى مما تنعكس آثارها على علاقة الإنسان بالطبيعة وعلاقة هذه بالفن. وعرضت د. **عواطف عبد الرحمن** (مصر) للتحديات الإعلامية والثقافية فى العالم. أما د. **جان فرييه** (فرنسا) فقدم بحثا فى «الساحة العمومية والحضرية». وعرض د.**جانو سيمن** (ألمانيا) لموضوع هام أيضا هو «الانتقال من المماثلات الرقمية إلى عالم السيبرناطيقا». أما د. **حسن حنفى** (مصر) فعرض لثورة المعلومات بين الواقع والأسطورة»، كما قدم د. **أنور مغيث** بحثا فى «أزمة البيئة وأثرها فى الفكر السياسى».

وفى المحور الرابع، قدمت بحوث غاية فى الأهمية بحيث تضع الفلسفة أمام تحدياتهاوتبرز مسئولياتها فى مواجهة هذه التحديات التى تفتح أمام الفكر الفلسفى آفاقا جديدة فى القرن القادم. وكان طبيعيا أن تتضمن هذه الأبحاث رؤى وتنظيرات فلسفية متنوعة تحمل فى باطنها هموم رجال الفكر الفلسفى فى الشرق والغرب، فقد تحدث د. **جورج لابيكا** (فرنسا) عن «تحذير البيئة» مطوفا حول العالمية والكونية، وعرض د. **يانوش كوتشنيسكى** (بولندا) لطبيعة العلاقة بين الأيكولوجيا والكوكبية. وقدم د. **مراد وهبة** (مصر) بحثا عرض فيه لرؤية خاصة تتضمن تصورا جديدا للفلسفة باعتبارها كسمولوجيا لا انطولوجيا.

وعن مشكلات التقدم وتحدياته التى سيواجهها إنسان القرن المقبل خصوصا فى المجتمعات الفقيرة المتخلفة، قدم د. **محمد رءوف حامد** (مصر) بحثا فى «التقدم الأسى طريق لاجتياز التخلف ومنافسة المتقدمين». أما د. **الزواوى بغورة** (الجزائر) فعرض لقضية الأنوار والتقدم من منظور

الأنطولوجيا التاريخية، وقدم الأستاذ/ السيد ياسين (مصر) «صياغة جديدة لمفهوم التقدم»، وأثارت د. سهير عبدالسلام (مصر) فى بحثها عن «الكونية والهيمنة» إشكاليات عديدة منبهة الى أخطار الهيمنة، واختتم د. مجدى عبد الحافظ (مصر) الجلسة الأخيرة من جلسات المؤتمر ببحث تناول فيه «إشكاليات الفلسفة فى القرن المقبل».

وقد بلغ عدد البحوث التى قدمت بالفعل خلال جلسات المؤتمر ثلاثة وعشرين بحثا استغرقت سبع جلسات علمية، هذا بخلاف جلستى الافتتاح والختام. وعلى المستوى الأدائى أو الإجرائى ينبغى التنويه بعدة وقائع إيجابية، لعل أهمها ذلك الحوار الجاد المتعمق العقلانى المستنير، المتحرر من كل هوى وتعصب وانفعال. ومثلت الترجمة الفورية لوقائع الجلسات باللغات الثلاث (العربية والإنجليزية والفرنسية) عاملا فاعلا فى إثراء الحوار والمناقشات وتفهم وجهات النظر والأفكار المطروحة بتأثير القنوات اللغوية الثلاث، فضلا عن إسهام الترجمة فى إثراء التواصل الوجدانى والروحى بين المؤتمرين فلحالهم الى أسرة علمية واحدة تسودها المشاركة والتفاهم والود. وكان لاستخدام آليات تقنية تعليمية متنوعة (السبورات - شاشة التليفزيون - البروجيكتور - الفيديو). أثر واضح فى إيضاح وشرح أفكار ومنجزات علمية ورؤى فكرية، مما أبرز إمكانية توظيف التقنية لخدمة الطرح الفلسفى للقضايا والمشكلات الفلسفية الخالصة وغيرها التى تتصل بالعلم.

وقد أضفى د. حسن طلب (مصر) الذى اضطلع بمهمة التقديم لجلسات المؤتمر وصياغة خلفياتها ورسمها بالكلمات، أضفى على الجلسات والمشاركين روحا جديدة صافية نقية خلقت مناخا امتزجت فيه حمية الفكر برقة الوجدان وجذوة الحوار العقلى بنسمات الود والأخوة الإنسانية.

لكل هذا، لم يكن غريبا أن يضيف هذا المؤتمر الدولى الفلسفى جديدا ما كان ليتحقق إلا من خلاله كعمل غير مسبوق فى عالمنا العربى. فإذا كان المؤتمر بصورته هذه ومضامينها يحمل دلالة ظاهرة للعيان على روح الإقدام والجراة والمبادرة التى يتمتع بها قسم الفلسفة الوليد؛ فإنه أيضا يؤكد على حقائق قد تغيب عن بعض الأذهان، أو مازالت تبحث عن تأصيل مصداقيتها لدى إنسان هذا القرن والمستقبل القريب المنظور.

ولعل أهم هذه الحقائق، هى أن الفلسفة ليست، ولا يمكن أن تكون، مقطوعة الصلة بعصرها ومشكلات الإنسان فيه، ولابتاريخها القديم والحديث، وهى تجدد نفسها باستمرار فى روحها ومناهجها وتنوع موضوعاتها، وتستبدل أردية جديدة تواكب بها روح عصرها ومستحدثاته بأخرى قديمة تراثية، محتفظة بما فى هذه من در ولآلىء ترصع بحياتها ثوبها الجديد، نافضة عن نفسها كل «تخاذل عقلى» ينكص بها عن التصدى فى شجاعة لأزمة العصر ومشكلاته المتقاطرة المتفاقمة التى تتهدد الإنسان فى ذاته وطبيعته وقيمه، بل فى وجوده وواقعه المعيشى وعلاقاته بالأغيار أحياء وجمادات، وطموحاته المستقبلية باعتباره حقيقة مرنة وصيرورة متصلة من حيث تمثل التاريخية والزمانية، علاقة مميزة لوجوده، وهى التى تتيح له أن يتقدم ويتطور،

وتمكنه من الانطلاق والتحرر سعيًا الى واقع أفضل ومستقبل أكثر إشراقا.

والحقيقة الثانية، والتى يؤكد عليها المؤتمر، هى انه لا بديل عن التواصل الثقافى فى صوره الفلسفية والعلمية والأدبية والسياسية، بين مختلف الشعوب والحضارات. لإثراء الوعى الإنسانى العام ودعم روح المشاركة والتعاون لمواجهة تحديات العصر خصوصا إذا كانت تتسم بالعمومية وتخترق حواجز المكان والجنس واللون والدين، وتتجاوز فوارق اللغة والثقافة والمذهبية، فبرغم اختلاف طبيعة بعض المشكلات ونوعيتها من مجتمع إلى آخر، فإن هناك مشكلات أعم وأخطر تهدد المجتمع الإنسانى العام بحيث لا يكاد يخلو منها مجتمع إقليمى فى الشرق أو فى الغرب، فى الشمال أو فى الجنوب، ومن هنا تبدو دعوة الفلسفة إلى فكر إنسانى عام كونى أو عالمى يشارك فى إنتاجه والإفادة منه كل البشر، دعوة لها ما يبررها، وهو ما يخول لنا اعتبار هذا المؤتمر تجسيدا واقعيا وإن يكن بصورة مصغرة ومتواضعة لهذه الدعوة التى مازالت تمثل حلما يراود البشرية الآن.

أما الحقيقة الثالثة، التى يبرزها أو يعيدها المؤتمر الى ذاكرة البعض، فهى أن الفلسفة والعلم شقيقان تربط بينهما عروة وثقى لا انفصام لها مهما يثار بينهما من شجار وتدافع، وأنه برغم ما لكل منهما من طبيعة خاصة وقوة دفع وتطور ذاتية، فإنهما يتبادلان معا الملاحقة باستمرار نقدا وتوجيها وتأصيلا وتعديلا فى المسار والتوجهات والغايات، فإذا كان العلم كثيرا ما يواجه بنقد الفلسفة وتصحيحها لغاياته، وكبح جموحه؛ فإن الفلسفة بدورها تتأثر بمنجزات العلم وتجدد موضوعاتها وتثرى بحثها بمعطيات العلم وحقائقه، ومن هنا لم تعد مهمة الفلسفة مقصورة على التحليل والتفسير والتنظير، بل تجاوزت هذا الحد إلى حيث اقتحام الواقع بثوابته واستخدام آليات تمكن من نقده ومن الإسهام فى تغيير بنية الوعى الإنسانى ومنظومة قيمه ونظم علاقاته، وتصحيح مسار العقل، وتغيير الواقع إلى ماهو أفضل، وفقا لمنهجيات ورؤى براجماتية علمية.

وأخيرا، فإن هذا المؤتمر، يؤكد على حقيقة قد تَّزاور عن بعض الأذهان، وهى أن دور الجامعة ورسالتها لم تعد مقصورة على التعليم والبحث العلمى ولا محصورة فى نطاقهما، بل أضيف إليها بعد آخر يمثل فريضة ظلت غائبة زمنا، وهى الإسهام فى خدمة المجتمع وتنمية البيئة ومواجهة مشكلاتها، ومازال حلم العلماء والمفكرين فى بلادنا العربية يتجدد فى سياق أمل يراودهم وهو أن البحوث العلمية على كثرتها وتنوعها، بما تفرزه المؤتمرات العلمية وتحتويه الرسائل العلمية الجامعية، طريقا إلى المؤسسات التنفيذية تعيد إلى هذه البحوث والدراسات روحها وحركتها الفاعلة، وتحررها من رقادها الآسن على رفوف المكتبات وفى أقبية المخازن متشحة بالمداد الأسود حزنا على مصيرها المخزى، وبدون استحضار هذه الفريضة الغائبة وإحيائها باستزراع البحث العلمى فى تربة الواقع، سوف يسقط الحلم ويصير هشيما تذروه الرياح.

كانت هذه، إطلالة قصيرة على أول مؤتمر دولى فلسفى عربى يعقده قسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة حلوان.

محمد حسينى أبو سعدة

أحمد مرسى



ألين جينسبرج
ALLEN GINSBERG

١٩٢٦-١٩٩٧

روعت الأوساط الثقافية الأمريكية يوم الخميس ٣٠ مارس على أثر إذاعة نبأ إصابة الشاعر إلين جينسبرج بسرطان الكبد وتوقعَ الأطباء أن يصرعه المرض بعد خمسة أشهر على الأكثر وكان هذا النبأ فقرة هامة فى جميع نشرات أخبار محطات الراديو التى تتكرّر خلال فترات زمنية قصيرة طوال النهار كما احتل صدارة النشرات الإخبارية لشبكات التليفزيون.

وكانت الصدمة الحقيقية لمحبى وأصدقاء وقرّاء الشاعر «اللعين» الذى أوصى بعدم استخدام أجهزة إطالة العمر بطريقة اصطناعية أن يسقط الشاعر بعد ثمانية أيام فقط منذ إبلاغه بمرضه الذى لا شفاء منه. وكان نبأ مصرعه مرة أخرى إحدى فقرات نشرات الأخبار الهامة، وإن كان بالنسبة لمن قرأ وأحبّ شعره أكثرها دوياً وأعمقها أثراً ولا أحسبنى أبالغ فى هذا الوصف.

ولذلك، لا غرو إذن، أن تطلع علينا، وربما على العالم، صحف مثل واشنطون بوست ونيويورك تايمز وغيرهما من الصحف القومية والمحلية الأمريكية بنبأ وفاة الشاعر فى صفحاتها الأولى، برغم أن نبأ الوفاة لم يعرف إلاّ فى ساعة متأخرة من يوم السبت ٥ إبريل، ومع العلم بأن هذه الصحف تطبع عدد يوم الأحد فى وقت مبكّر.

ولما كنت قد نشرت هنا من قبل موضوعاً عن ألين ضمن دراسة وافية إلى حدّ ما عن حركة «البيت» Beat، سأكتفى فى هذه العجالة بالتركيز على أهم ما قاله النقاد والأصدقاء عن الشاعر بعد وفاته مباشرة.

كتب ويلبورن هامبتون فى مقال نشرته صحيفة نيويورك تايمز فى الصفحة الأولى بعدد الأحد، اليوم التالى لوفاة الشاعر، تحت عنوان ألين جينسبرج، «الشاعر المعلم لجيل البيت، يموت فى عمر السبعين... شاعر جيل البيت المتوّج الذى أصبحت قصيدته «عواء» مانفستو للثورة الجنسية وقضية

شـهـيـرة لحرية التـعـبـيـر فى الخـمـسـينات. امنّت فى النهـاية لكاتبها مكاناً فى البانتيون الأدبى الأمريكى» .

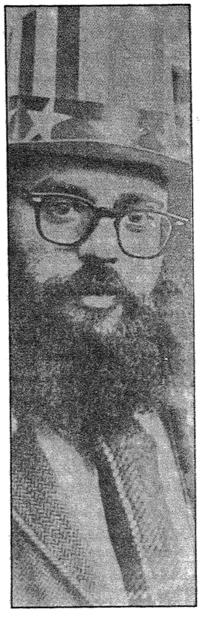
وقال مورجان ان جينسبرج كان يكتب حتى النهاية. «كان يعمل فى كـتـابة كـثـيـر من القـصـائد، ويتحدث إلى الأصدقاء القدامى. لقد كان فى حـالة معنوية مرتفعة جداً. وكـان يريد ان يكتب شـعـراً وينهى عمل حياته ».

وقـال الروائى ويليـام بورز «كنا صديقين لمدة تزيد عن خمسين سنة. لقد كان الين شخصًا عظيمًا وسع تأثيـره العـالم. وكـان رائدًا للانفـتـاح انموذجًا للصـراحـة على مدى الحيـاة. لقـد دافع عن حرية التـعـبـيـر والخـروج من جـمـيع الـدواليـب(*) قـبل أن يفـعل ذلك الآخرون بمدة طويلة. وهو مؤثر لأنه قـال مـا كـان يؤمن به. إننى سـوف أفتقده.»

ويفضل قوة شخصيته التى لا يمكن قمعها وعن طريق شعره، مثل جينسبرج، كما يقول ويليـورن هامـتـون جـسـراً بين السرّى والمتجاوز، وكان يشعر بالارتياح فى مـعـتـزلات الحكمـاء الهنود فى الستينيات شعوره بالارتياح والألفة فى مقاهي (البيت)، قبل ذلك بعشر سنوات. وكما كان حضوره جليًا فى الحلقـات التى دمـغـت الـثـقـافـة ـ المضادة الموجهة نحو المخدرات فى سنوات.. (أطفال الزهور):

وفى شعره المبكر صدم (أمريكا ايزنهـاور) باحـتـفـاله بعشق المثيل الجنسى والمخـدرات، وبـفـضـل انغماسه فى الاحتياجات ظلّ محطاً لأنظار الرأى العـام وزوّد نقـاده بالذخيرة لكنه خلال كلّ ذلك، احتفظ جينسبرج كما يقول استون بطابع الوداعة الذى أقصى عنه قدراً كبيراً من الغضب الذى كان يثيره.

وقـد عـرف على نطاق العـالم باعتباره أستاذاً فى إثارة السخط وقـد قـرأ شـعـره وعـزف على «الصنج» بأصابعه فى قـاعة البرت فى لندن، وطرد من كـوبا بعـد أن وجد ان تشى جيڤارا «طعِم»، وغنّى ثنائيـا مع بوب ديلان Bob Dyla وأنشـد «هارى كريشنا» فى برنامج ويليام بوكلى التليفزيونى كما قال الناقد جون لينارد Lenard فى إطراء عام ١٩٨٨: إنه بطبيعة الحال، قـاطع طريق اجـتـمـاعى. لكنه قـاطع طريق اجتماعى غير عنيف».


صورة للشاعر الراحل الين جينسبرج

(*) يستخدم تعبير الخروج من الدولاب بمعنى أن يكف عاشق المثيل عن إخفاء طبيعته وميوله.

وقـال جيـه دي. مـاكـلايشي الشـاعـر ورئيس تحـرير مـجلة «بيل ريفـيـو» في يوم وفـاته: «كـان جينسبرج أشعر شاعر أمريكي من جيله، وكان قوة اجتماعية بقدر ما كان ظاهرة أدبية.

إن رحلـة جـينسـبـرج الـتـي أوصلته الى مكانته باعتباره أحد أشهر شعراء أمريكا، بدأت خلال سنوات الجـامـعة بمونت كلير، بنيو جرسي. لكنه في ١٩٤٣ حصل على منحة من الرابطة العبرية لشباب بباترسـون، مكنتـه من الالتحـاق بجامعة كولومبيا بنيويوك؛ وكان يعتزم أن يدرس القانون ليصبح محامياً مثل شقيقه، لكنه سرعان ما جذبته الفصول الأدبية التي كان يقدمها مارك ڤان دورين وليونيل تريلينج فتحول من القانون إلى الأدب.

وفي كولومبيا اختلط بجمع ضمّ جاك كيراوك Kerouac الطالب السابق الذي كان يكبره في العمر بأربع سنوات، ولوسيان كار ووليام بوروز وفي وقت لاحق نيل كاسيدي Neal Gassady، وهو عامل بالسكك الحديدية كانت لديه تطلعات أدبية. وقد كوّنوا معاً نواة لما أصبح يعرف بحركة «البيتس» Beats.

ولكن إذا كان أعضاء حركة البيت «يخلقون التاريخ الأدبي فيما حول جامعة كولومبيا وكافيه وست إندر فقد كانت هناك تيارات تحتية خطيرة لنشاطاتهم.

وفي ١٩٤٩، بعد أن حصل جينسبرج على درجة الليسانس، انتقل هربرت هانك، وهو كاتب ومحتال، إلى شقته وخزّن فيها بضائع مسروقة وقد قبض على هانك في النهاية وأودع السجن، أما جينسبرج، الذي تذرع بالجنون في دفاعه عن نفسه، فقد أرسل إلى مصحة عقلية حيث بقي ثمانية أشهر. وهناك، التقى بمريض آخر هو كارل سولومون، الذي أرجع جينسبرج إليه الفضل في تعميق فهمه للشعر وقوته باعتباره سلاحا للانشقاق السياسي.

وبعد عودته إلى باترسون (نيوجرسي) أصبح جينسبرج ربيباً لويليام كارلوس ويليامز الطبيب الشاعر الذي كان يعيش على مقربة: وكان استخدام ويليامز للعامية الأمريكية في شعره ذا تأثير كبير في الشاعر الشاب.

وذهب السين إلى سان فرانسسكو بضمان مرتّب البطالة لمدة ٦ أشهر في جيبه. وكانت سان فرانسسكو في ذلك الوقت مركز طاقة أدبية ضخمة. وآخر غرفة قريبة من موقع City Liggts حيث مكتبة الشاعر لورانس فيرلنجتي Ferling hetti ودار النشر السرية، وبدأ يكتب.

وخلال تلك الفترة أصبح جينسبرج أيضًا جزءاً من دائرة سان فرانسسكو الأدبية التي كانت تضمّ كينيث ركروث وهو مؤلف وناقد ورسام - وجاري سنايدر snyder ومايكل ماكلو Ma-clure وغيرهم وكما التقى ببيتر أورلوفسكي. الذي أصبح رفيقه في الثلاثين سنة التالية.

وكان عمله الكبير الأول الذي كتبه في سان فرانسسكو قصيدة عواء Howl القصيدة المرسلة الطويلة التي عبرت عن هموم جيل اغترب عن المجتمع السائد ومثله.

ومع ذلك لا مفرّ من القول في هذا الصدد أن قصيدة «عواء» يؤرخ بها في الانتصار على الرقابة ولكن الشئ المؤسف حقًا أن إحدى محطات الراديو رفضت ان تقرأ القصيدة على الهواء خلال أسبوع خصص للرقابة في الولايات المتحدة والأدهى من ذلك أن هذه الواقعة حدثت مؤخرًا في ١٩٨٨.

وقد حاول جينسبرج أن يشرح هدف حركة البيت فى رسالة إلى والده تحمل تاريخ ١٩٥٧ «لقد اشتكى ويتمان منذ وقت بعيد أنه ما لم تلطف قوة أمريكا المادية بحقن روحى من نوع ما سوف ننظم فى نهاية الأمر إلى «الملعونين الخرافيين، ونحن نقترب من هذه الحالة بقدر ما أستطيع رؤيته. وطريق الخلاص الوحيد هو أن يضطلع الأفراد بالمسؤولية وأن يعبروا عما يشعرون به حقيقة. وهذا هو ما نحاول أن نفعله جماعة».

وفى مناسبة أخرى، وأنا هنا أنقل عن هامبتون، وصف جينسبرج القواعد الأدبية بإيجاز وبلاغة أكثر ««لا يتعين عليك أن تكون على صواب. كل ما عليك أن تفعله هو أن تكون صريحًا.» وجينسبرج نفسه لم يكن شيئًا إذا لم يكن صريحًا.

كان جينسبرج فى طليعة حركة جديدة ذائعة، الثورة الجنسية وثقافة المخدرات فى الستينيات، المظاهرات المناهضة لحرب فيتنام ووكالة المخابرات المركزية واحتجاجات ريجان فى الثمانينيات. وقد قبض عليه فى ١٩٦٧ فى احتجاج ضدّ الحرب فى نيويورك ثم قبض عليه مرة أخرى لنفس السبب، بالمؤتمر الوطنى الديمقراطى فى شيكاجو فى ١٩٦٨.

وخلال تلك النشاطات جميعاً استمر فى الكتابة بعد «كاريش» فى ١٩٥٩تضمنت الأعمال الكبيرة طفل أ لـــ T.V. فى ١٩٦٠ و «يشتيا «فوركس سوترا» (١٩٦٦) «زيارة ويلز» (١٩٦٧) و «لا تطعن فى السن» (١٩٧٦) و «الكفن الأبيض» (١٩٨٣).

وخلال عمره المهنى الشهير، حصل جينسبرج على عدة جوائز من بينها جائزة الكتاب القومية (١٩٧٣) وميدالية روبرت فروست للإنجاز الشعرى المتميز (١٩٨٦) وجائزة الكتاب الأمريكى للإسهام فى الإبداع الأدبى (١٩٩٠) وأهم من كلّ تلك الجوائز أنه لم يحصل على جائزة بوليتزر ولم يقع عليه الاختيار لمنصب أو لقب الشاعر الأمريكى المتوّج، الحقيقة التى ألمت أصدقاءه ومحبيه.

ساعد جينسبرج فى إنشاء مدرسة جاك كيرواك للشعرية المفككة بمعهد ناروبا فى بولدر، بولاية كولورادو، وهو جامعة بوذية درس فيها فصولاً صيفية فى الشعر والتأمل البوذى. وقد أصبح أحد أصوات جيل «البيت» الحيّة الأخيرة وحامل الشعلة.

وفى ١٩٨٥ أصدرت دار النشر هاربر أندرو «مجموعة قصائد» وهى أقرب إلى الأعمال الكاملة للشاعر حتى وقت صدورها. وكان صدور هذا الكتاب بمثابة ترسيم لجينسبرج فى التيار السائد للأدب الأمريكى. وقد استجاب لمتطلبات التسويق فى هذا الوسط الجديد فقام بجولات حول الولايات المتحدة ظهر خلالها فى برامج التليفزيون لكنه كان فى هذه المرة يرتدى البدلة التقليدية وربطة العنق ترويجاً لكتابه وقال لأحد مضيفيه على التليفزيون يسألنى الناس إذا كنت قد أصبحت محترمًا الآن. وأقول لهم لقد كنت دائمًا محترمًا.

ولكن برغم بدلته وربطة عنقه، استمرّ الرقباء ينظرون إليه بحذر.

وفى الحقيقة كان صدور الأنثولوجيا الشعرية عن دار النشر هاربر، المحطة الأولى على طريق

النجاح المادى الذى يرتبط بالنجومية على الطريقة الأمريكية، التى لا شك تختلف أيّما اختلاف عن البوذية التى اتقنها الشاعر ومارس شعائرها حيًا وميتًا.

ولكن أصدقاءه ومعجبيه لم يعترضوا بطبيعة الحال على صدور مجموعته عن دار نشر كبيرة وراسخة فليس هناك شاعر يستطيع أن يرفض هذه الفرصة. ولأن طريق الألف ميل يبدأ بخطوة. أثار جينسبرج دهشة الوسط الثقافى الأمريكى عندما قام، فى الخطوة التالية ببيع مخطوطاته وأشيائه ومتعلقاته الخاصة لجامعة ستانفورد بكاليفورنيا بحوالى مليون دولار. وقد أثارت هذه الصفقة ضجة بين المثقفين، وبصفة خاصة أبناء جيله الذين اعتبروها، كما كتب مايكل بلومنتال فى مقال بعنوان «ألين جينسبرج مليونير.. «بمثابة المسمار الأخير فى نعش مجرد ذروة نوستالجية لجيل الستينيات فترة الراحة من الرأسمالية المتقلبة، بينما مرة أخرى الآن أنزل الستار الأخير على كلمات إمرسونية مثل (الروح - و «الوحى» و «القدسية») فى العامية الأمريكية.

شق جينسبرج الطريق لكراهية المادية وإحياء القيم الروحية لجيل بأسره بحثًا عن مجتمع أكثر إنسانية وأكثر تسامحًا وأقل توجهًا نحو المال وهو نفس جينسبرج - الذى كانت أعماله تباع فى طبعات جميلة بحجم الجيب بدولار واحد من منشورات «سيتى لايتس» فى سان فرانسسكو، والآن تباع فى مجلد ضخم فى طبعة شعبية بمبلغ ٢٢,٥٠ دولار - ولابد أنه قد سأل نفسه: إذا كان مارلون براندو يحصل على ٣,٥ مليون دولار، لماذا لا أحصل على مليون دولار؟ وإذا كانت مئات الملايين تدفع لمادونا، لماذا لا يدفع لى مليون دولار؟ و.. و... وإذا كان صديقى القديم ويليام بوروز يستطيع أن يقدم إعلانات تليفزيونية لأحذية «نايكى» الرياضية، فلماذا لا أحصل على مليون دولار؟... ويقول بلومنتال إن شكسبير نفسه ينصح فى مسرحية «كما تحب» «بع عندما تستطيع».

ويختتم بلومنتال مقاله الوثائقى بقوله.. لقد أخذنا إلى الهند وكوبا ونيبال بحثًا عن أنفسنا الحقيقية، وصادق كاسترو ودالاى لاما - وبوب ديلان. الآن وأخيرًا، أصبح لديه شئ ما جوهرى يستطيع أن يتحدث عنه مع «جورج سوروس» (بليونير مستثمر).

«لقد عاد إلى الوطن أمريكا. وصادق العم سام ولابدّ أنه كان يعرف طوال الوقت أن المانترا الأمريكى الحقيقى كان علامة الدولار، وليس الـ «om» وقد كان، بعد كلّ شئ، وهو الذى شاهد «أفضل عقول جيله يدّمرها الجنون - وتستردها النقود.»

ولكن بلومنتال لم يتردد فى أن يقول «لقد قدّست ألين جينسبرج فى جامعة هارڤارد ذات يوم باعتباره النبى الملحمى لجيل بأسره ولازلت أعتقد أنى كنت محقًا».

وتجب الإشارة إلى أن مقال بلومنتال كُتب منذ حوالى عامين تقريبًا.

وفى ختام هذا العرض السريع والمختصر لآراء الكتاب فى الشاعر اشعر أنى لاأستطيع أن أتجاهل المقال أو بالأحرى النعى التقديرى الذى كتبه الناشر والشاعر والصديق لورانس فيرلينجتى Ferlinghetti صاحب مكتبة دار النشر الشهيرة City Lights بسان فرانسسكو.

يقول فيرلينجتى - ٧٨ عامًا - لولا الين جينسبرج لما كان هناك على الأرجح أى جيل بيت معترف به. إذ كان لا يمكن أن يعترف به بدون نقطة محورية.

إن وفاته خسارة كبيرة للجميع وبصفة خاصة الشعراء وجيل البيت إنه الرجل الذى غيرّ الوعى الشعرى لعدة أجيال - ليس فى أمريكا الشمالية فقط، بل فيما حول العالم. وكان عاملاً مساعدًا أدبيًا معادلاً لعذرا پاوند فى العشرينيات - برغم اختلافهما سياسياً اختلافاً مطلقًا.

لقد بدأت أنشر شعره فى ١٩٥٥. وكانت سيتى لا يتس ناشره الأول. وكنت المحرر الوحيد لشعره فى المدة من ١٩٥٦ إلى ١٩٨٥.

ويحكى فيرلينجتى قصة نشر قصيدة «عواء» المعروفة والدوى الذى احدثته فى الولايات المتحدة على المستويات السياسية والأدبية والاجتماعية ثم يقول إن مجلة (شعر) التى تصدر فى شيكاجو، كانت قبل «عواء» اكاديمية ورصينة، ولكنه غيرها فى ليلة واحدة. وقد اصبح الشعر بعد ذلك لعبة كرة جديدة تمامًا. ويضيف أن هجاء اسم البيتلز كان B.E.A.T ولم يكن ذلك مصادفة. ولا يمكن إحصاء الشعراء الأمريكيين الذين تأثروا به - ليس الأمريكيين فقط، لكن فى جميع أنحاء العالم،وفى براغ على سبيل المثال، أخذ فنانوهم وشعراؤهم بعد سقوط الستار الحديدى يسقطون إلى سان فرانسسكو ويشهد جميعهم بتأثير جينسبرج الكبير عليهم وكان شعره يوزّع فى طبعات سرية فى براغ خلال الديكتاتورية. كان شعر الين منارة لهم فى كثير من الأماكن - فى أوروبا الشرقية، ونيكاراجوا وجميع منطقة امريكا الوسطى.

ومن بين قصائده المفضلة لى قصيدة «عمتى روز» أول قصيدة فيما أذكر ابكتنى. وقصيدة «أميركا» هى ايضًا من بين القصائد الأثيرة إلى نفسى.

وقد ظلّ الين على رأس قائمة اكثر الكتب توزيعًا بين منشورات سيتى لا يتس لعدة سنوات.

ويشكو فيرلينجيتى من أن جميع معارض جيل البيت التى اقيمت فى المتاحف الأمريكية/ ومن بينهما متحف هويتنى للفن الأمريكى فى نيويورك، سجلت نهاية حركة البيت فى ١٩٦٥ ويقول كما لو اننا قد فارقنا الحياة وتمّ دفننا. لكن هناك ينتجون بصورة مستمرة باستثناء چاك كيرواك.

«كان ينبغى أن يحصل الين على المزيد من اعتراف المؤسسة وأعتقد أنه شئ مفزع أنه لم يعرض عليه منصب الشاعر المتوجّ بمكتبة الكونجرس، وأنه لم يحصل أبدًا على جائزة بوليتزر.

«وقد كتبت رسالة إلى روبرت هاسى منذ ستة أسابيع فقط وسألته عن هذا الشئ بالذات، لكن منصب الشاعر المتوج/ أعطى بعد ذلك إلى روبرت بنسكى، ولو أن الين كان قد حصل على هذا المنصب فى حياته لكان ذلك شيئًا رائعًا بالنسبة له.

«لقد تحدثت إليه ليلة الأحد. كان قد طلبنى على التليفون ليقول لى انه قد عاد توًا من المستشفى وأنهم اكتشفوا انه مصاب بسرطان غير قابل للشفاء وأن أمامه أربعة أشهر فقط على قيد الحياة.

وآخر شئ قلته له «سيكون بوذا هو الفائز».

وقد رفض استخدام كل أجهزة إطالة - العمر عندما كان يحتضر. ولم يستعد الوعى بعد إصابته بسكتة دماغية ليلة الخميس وهكذا فقد ذهب على النحو الذى أراده

أميركا

أميـركا لقد أعطـيتك كلّ شئ والآن أنا لا شئ.

أميركـا دولاران وسبعة وعـشرون سنتاً ١٧ يناير، ١٩٥٦.

لا أستطيع أن أتحمّل عقلى.

أميركا متى ستنهين حرب الإنسان؟

فلتنكحى نفسك بقنبلتك الذرية.

أنا لا أشعر أنى بخير لا تزعجينى.

لن أكتب قـصيدتى حتى أكـون فى حالتى الذهنية السليمة

أميركا متى ستكونين ملائكية؟

متى ستخلعين ملابسك؟

مـــتى ســتـكونين جــديرة بمليـــونك من التروتسكيين؟

أميركا لماذا مكتباتك العامة زاخرة بالدموع.

أميركا متى سترسلين بيضك إلى الهند؟

إننّى ضقت ذرعًا بمطالبك المجنونة.

متى أستطيع أن أذهب إلى السوبر ماركت واشترى ما أحتاجه بطلعتى الجميلة؟

أمـيركـا أنت وأنا الكامـلان وليس العـالم القادم.

آليتك شئ زائد عن الحدّ الذى أطيقه.

لقد جعلتنى أريد أن أكون قديسًا.

لابدّ أن هناك طريقة ما لتسوية هذا الجدل.

«بوروز» فى طنجة لا أعتقد أنه سوف يعود إنه شئ شرير.

هل أنت شـــريرة أم أن هذا أحـــد أشكال المداعبات الخبيثة؟

إننى أحاول أن أتطرقّ إلى لبّ الموضوع.

إننى أرفض التخلى عن حوازى.

أمـيـركـا كُفّىّ عن الدفع إننى إعـرف مـا أفعله.

أميركا زهرات البرقوق تتساقط.

لم أقرأ الصحف لمدة أشهر، كل يوم
يحاكم شخص ما فى جريمة قتل أميركا إننى
أشعر بستمتالية الـ wobblies
أميركا تعودت أن أكون شيوعيًا عندما كنت
طفلاً لست آسفًا.
إننى أدخّن الماريوانا كلّما سنحت الفرصة.
أجلس فى بيتى لمدة أيام بدون انقطاع
وأحدق فى الورود داخل الدولاب. عندما
أذهب إلى chinatown أسكر ولا أطرح على
الأرض أبدًا.
مُصمم على أن مشكلة سوف تحدث.
كان ينبغى أن تشاهدينى وأنا أقرأ ماركس.
محللى النفسى يعتقد أنى سليم تمامًا.
لن أقرأ صلاة الرب.
لدى رؤى صوفية
وذبذبات كونية.
أميركا لا أزال لم أقل لك ما الذى فعلته.
للعم ماركس بعد أن عاد من روسيا.
إننى أخاطبك.
هل سوف تدعين حياتك العاطفية تديرها
مجلة تايم؟
مجلة تايم تستحوذنى؟
أقرؤها كل أسبوع.
غلافها يحدّق فى كلما مررتُ خلسة
بناصية محلّ الحلوى.
أقرؤها فى بدروم مكتبة بيركلى العامة.
إنها تحدّثنى دائمًا عن المسؤولية رجال
الأعمال جادون. منتجو الأفلام جادون.
الجميع جادون باستثنائى.
يبدو لى أنى أميركا.
إننى أتحدث إلى نفسى مرة أخرى
آسيا تثور ضدى.
لم تُتحْ لى فرصة الرجل الصينى.
ويستحسن أن أنظر فى مواردى الوطنية.
مواردى الوطنية تتكون من غرزتىْ ماريوانا
وملايين الأعضاء التناسلية أدب خاص لم
ينشر يسير بسرعة ١٤٠٠ ميلاً فى الساعة
وخمس وعشرين ألف مصحة أمراض عقلية.
لا أقول شيئًا عن سجونى ولا عن ملايين
المنكوبين الذين يعيشون فى آنية زهورى تحت
ضوء خمسمئة شمس.

لقد ألغيت مواخير فرنسا، والدور سوف يأتى على طنجة.

إن طموحى أن أكون رئيسًا برغم أنى كاثوليكى.

أميركا كيف أستطيع أن أكتب ابتهالاً قدسيًا فى مزاجك الأحمق؟

سأستمر مثل هنرى فورد إن مقاطعى فردية مثل أوتو مبيلاته وهى علاوة على ذلك مختلفة الجنس جميعًا.

أميركا سوف أبيعك المقاطع الشعرية نظير ٢٥٠٠ دولار للمقطع الواحد ومقطعك القديم أقل بمقدار خمسمئة دولار.

أميركا اطلقى سراح توم مونى.

أميركا أنقذى الملكيّين الاسبان.

أميركا لا ينبغى أن يموت ساكو وانزيتّى.

أميركا أنا أولاد scottsboro

أميركا عندما كنت فى السابعة أخذتنى أمىّ إلى اجتماعات خلية شيوعية وباعوا لنا حفنة من حفنة من الحمصّ لكل تذكرة ثمنها «نيكل(*)» وكانت الخطب مجاناً كل شئ كان ملائكيًا وستمنتاليًا تجاه العمال كان كل شىء مخلصاً لاتتصورين كيف كان الحزب شيئا جيدا فى ١٩٣٥ كان سكوت نيرينج رجلاً عجوزاً عظيماً منشفيا حقيقيا الأم بلور جعلتنى أبكى شاهدت مرة إسرائيل أمتير غير محتفٍ، لابد أن الجميع كانوا جواسيس.

أميركا أنت لا تريدين حقيقة أن تذهبى إلى الحرب.

أمريكا إن الروس هم السيئون.

أنهم الروس أنهم الروس أنهم الصينيون.

وأنهم الروس.

روسيا تريد أن تأكلنا أحياء. روسيا مجنونة بالقوة أنها تريد أن تأخذ سيارتنا من جراجاتنا.

تريد أن تقنص شيكاجو. تريد مجلة Readrs Digest. تريد مصانع سياراتنا فى سيبيريا. وتريد أن تدير بيروقراطيتها الكبيرة محطات بنزيننا.

هذا شىء غير حسن. أوج. هو سيجعل الهنود يتعلمون القراءة هو يحتاج إلى زنوج

(*) خمسة سنتات.

سود ضخام. هاه. وهى تجعلنا نعـمل جميعا
ست عشرة ساعة فى اليوم. النجدة.

أميركا إن الأمر جد حظير.

أميـركا هذا هو الانطبـاع الذى خرجت به
من مشاهدة جهاز التليفزيون.

أميركا هل هذا شيء سليم؟

الأحرى بى أن أتطرق إلى المسألة مباشرة.

حقا أنا لا أريد أن التحق بالجيش أو أصنع
مخارط فى مصانع قطع الغـيار الدقيقة، إننى
على آية حال قصير النظر وعُصابى.

أميركا إننى أسند كـتفى الغريب إلى عجلة
القيادة.

بيركيلى، ١٩٥٥

أيام مايو ١٩٨٨

بينما أعبر أرضية مطبخى فكرة الموت تعود
يومـا بعـد يوم، عندمـا أصحـو وأشـرب
عصير الليمون وماء دافئاً

وأغــسل أسنانـى وأتمخط وأقف أمـــام
المرحـاض يخــرج من جـسـمى، سـلسـال
أصفـر، وأتطلع مـن نوافذ ذات ستائر، عـبر
الشـارع إلى كنيسـة الصليب الأحمـر Mary
Help of Christiass كم مـرة فى السنة أفـرغ
دلو القـمامـة، وأحـمل حـقائب سـوداء من
البلاستيك إلى الرصيف، بل أن أسلق البيضة
ـ نصف ـ سلق ـ الأخيرة.

يوما بعد يوم ألقى بنظرة جانبية طويلة على
وسادة القعود بمحـرابى وأتنهد، أرمق الأغانى
اليونانيـة فى أرفف الكتب ومجلـدات السرية
الصناعية العسكرية ؟

كم صباحا تمر خـارج النافذة سحب الربيع
الرمادية فـوق بومة خشـبية فـوق سقف بيت
القـسيس/ تطيـر الحمـائم من فوق مـصبـاح
الشارع إلى سور حديدى !!

عود الى المطبـخ أعد وجبـة «الأوت ميل»
فى وعـاء من الحـديد، وأجلس على كـرسى

خشبى، واختار ملعقة شوربة حالما خارج النافذة آكل عصيدتى بينما يزهر شجر الأيلنطس وينمو أخضر غليظا، أعشاب البحر فى أتلانتس الممطرة، تفقد الأوراق بعد سقوط الجليد، تبقى عارية من الأغصان فى رياح ، يناير الصدئة ألتقط صورا فوتوغرافية تركز على حبل الغسيل، قدور مداخن الفناء على مسافة شارع؟

كم سنة أستلقى على السرير وحيدا وأداعب قضيبى؟

أو أقرأ التايمز فوق وسادة فى منتصف الليل، وأرد على مكالمات تليفونية من زوجة أبى أوجو فى واشنطن، أنتظر قرعة على الباب أنه بيتر البدين رزينا مترددا يسأل عن العشاء، قلما يزور ما يرثى له حياة تنقضى - هل معك إلايجار الشهرى، وهل بريد منتصف النهار مع سكرتيرات يائسات؟

أنهض وأدخل قميصى فى البنطلون، وأدير مفتاح قفل الباب، أهبط السلم، أدخل مدينة نيويورك، مطعم كريستين البولندى عند ناصية الشارع الثانى عشر مع الأفينيو الأول.

آخذ تاكسيا متجها إلى متاحف الفن أو أزور الدكتور براون، أصور صدرى بأشعة إكس، سعال تدخين أو أنفلونزا.

أستمع إلى الأخبار من فلسطين، أسمع نحيب شريط «ليد بيلى». Black Girl, Jim Crow, Jrene:

ويوم الأحد البورتوريكيون يصعدون السلالم الأسمنتية أسبوعا بعد أسبوع إلى الكنيسة

جوارب فى الغسيل، ينقطع نور المطبخ غارة منتصف الليل على الثلاجة، طماطم مجففة فى الشمس، جبن سويسرى طرى و«هام»، عصير أناناس، إيجار مراقب منخفض ٢٦٠ دولارا فى الشهر، أرضيات مصفرة لامعة مدهونة بمادة عازلة للحوائط بيضاء، قمر بليك BLACK على رف الكتب بغرفة النوم. التاكسيات تقعقع علي أسفلت أسود.

صمت بيت منزو. تشارلس فوريه علي كومدينو السرير ينتظر التفتيش، أغلق النور - البيجاما في الدرج للنوم ٨٠ مجلدا وراء ظهر السرير للتفقد -

شعر إيرفينج هاو اليبدى، أتيلا جوزيف، كتاب ساشيبوسان داس جونبا «نحلُ دينية مجهول . . وسيلين De Vulgari Eloquentig

يالها من ثروة للشيخوخة؟ ويالها من سنات نوم مريحة وأحلام ليلات طويلة؟

أقلب صفحات Lhaspersepolis

ما الذى أطلبه من الوجود أكثر من ذلك؟ باستثناء الوقت، المزيد من الوقت، الوقت الناضج والوقت الهادئ وبلا حروب لأ تأمل السنوات المتداعية ووجع الجسد، الأسنان، المخ، الكوع،

صرير أخرق بأسفل العمود الفقرى منخران جافان، ركبة مرقّشة

ولسان ذرب / كم سنة يتكلم يلتقط الصور، يغنى فى المسارح

يرتجل فى الفصل المدرسى الشارع، الكنيسة، الراديو، بعيداً عن الكونجرس؟

كم سنة أخرى يغلق العينين الساعة ٩ صباحًا يستيقظ منزعجًا.

هل القرحة التى فى خدى سرطان؟ هل كان ينبغى أن أطالب مؤلف السيرة الذاتية لبوروز بأجر استخدام الصور الفوتوغرافية؟

التى أعيدت طباعتها من ٤٠ سنة مضت؟ كفاءة مايلز المحرّر الأسلوبية OK بالنسبة لكتاب ليت هست جيل بيت» هل ينبغى أن أنهض وأتأمل

أو أنم فى ضوء النهار أستشفى من الأنفلونزا؟ التليفون رن منذ نصف ساعة.

ما الذى سجله الرد على المكالمات؟ هل أرد مقدم الحساب لها ريرز؟

من الذى وعد بتاريخ نهائى لكتاب الصور الفوتواغرافية هذا؟ ألم أصح فى الثانية أداعب القصائد؟

شَعر عضوى!؟ آخذ طيارة إلى جرينلاند، آزور دبلن؟

اجتـمع نادى PEN يوم ١٧ مايـو. قرار الرقابة الإسرائيلية الصحافة العربية؟

أكلمـ ـ O ـ الشاعرة المترجمة البيبدية -Zi onist yemta؟

أكتب لخـبيـر معـسكر الاعتقـال إلى ويزل Elie Wiesel، ما هى عبارته

«ينبـغى أن يقـذف العـرب كـلمـاتٍ لا حـجـارة» ـ هل هذا المقـتطف صـحـيح من التايمز؟

هل ينبغى أن أنهض الآن، أكـتب يوميات فى عجالة واضعًا ساقًا على الأخرى

بينمـا يئـزّ من أسـفل مـوتور فى الشـارع سيارات مسروقة تعالج عند الإفريز أو أسحب الغطاء فوق عظام موجعة؟ كم سنة مستيقظًا أو ناعسًا كم صباحًا أكون أولاً أكون؟

كم تبقى من صباحات أشهـر مايو سقسقة الطيـور مصـرة على أسطح الطـوابق الستـة، البـراعم تنهـضى فـى أفنيـة المدن الخلفـيـة؟ الفورسـيتـية صفـراء عند الحوائط الحـجرية و سُسَتْ الآسرة الصدئة قرب السور؟

كم يوم أحد أستيقظ وأرقد ساكناً، العينان مغلقـتان، متذكـرًا الموت، السابعة صـباحًا/ ضوء شـمس الربيع خـارج النافذة الضـوضاء نيويوريكانى سكران على الناصية

يذكّرنى ببـيتر، ناعـومى، ابن أخى الآن، هل أنا نفـسى مـجنـون، لقـد كنت مـجنونًا دائمًا.

مسـتيـقظًا فى نيويورك السنة الواحـدة بعد الستين لأدرك أنى بلا طـفل غريب بلا أم مثل ملايـين كثيـرين، عوالم من باترسـون لوسى أنجلوس إلى الأمـازون الآدميـون والحيـتـان يصرخـون فى يأس من أعلى عمارة الإمـباير ستيت إلى قاع المحيط القطبى الشمالى.

١ ـ ٣ مايو ١٩٨٨.



صبرى حافظ

«رباط الدم»
أسئلة الهوية والإرث العنصرى في مسرح الممثل والخيال البصرى

تتسم مسرحية (رباط الدم Blood Knot) التى يعرضها مسرح الجيت Gate Theatre فى لندن لكاتب جنوب أفريقيا المسرحى الشهير أثول فوجارد بقدر من الاقتصاد الذى يبلغ حد التقتير. وهذا الاقتصاد المحسوب هو سر تلك الشحنة الدرامية القوية التى تنطوى عليها المسرحية. فالإيجاز البليغ قرين الفن الجيد الذى يجعل لكل كلمة دور، ويعمل لكل نأمة حساب. وهو لذلك سبب قدرة هذه المسرحية الجميلة على إضاءة وعى مشاهديها، وإرهاف فهمهم لإنسانيتهم وللعالم من حولهم، برغم تغير الظروف التى كتبت عنها المسرحية، وتبدل العالم الذى صدرت عنه، واستهدفت نقده، وساهمت حقيقة فى تغيير مواضعاته الجائرة، ويبدو أن الكاتب على وعى كبير بأهمية الإيجاز والتكثيف لمسرحيته تلك. فقد كتب هذه المسرحية عام ١٩٦١، وعرضها فى لندن عام ١٩٦٢ فلم تلق النجاح الذى أراده لها، ولكنها ماأن عرضت فى نيويورك عام ١٩٦٣ حتى نالت نجاحا كبيرا فى عرضها الأمريكى، وفازت بجائزة أحسن مسرحية فى نيويورك لهذا العام. ولكنه مع ذلك، وبرغم نجاح المسرحية فى عرضها الأمريكى وفى عروض كثيرة تالية بعده، عكف على النص من جديد عام ١٩٨٥ وحذف ما راه زائدا عن الحاجة فيه، وركزه بشكل كبير. حتى أصبح العرض لا يتجاوز الساعتين والنصف. وهذا النص الجديد هو الذى يقدمه مسرح الجيت لجمهوره. وقد استطاع هذا التركيز أن يكثف الشحنة الانفعالية التى تولدها المسرحية فى مشاهدها. وأن يسمو بها على الموقف الذى صدرت عنه، برغم التصاقها الشديد به.

فقد كتبت هذه المسرحية عام ١٩٦١، بعد سنوات قليلة من صدور قانون المناطق أو المعتزلات العنصرية

فى جنوب افريقيا فى الخمسينيات، وقانون العيب الشهير الذى أعقبه. ويعد قانون المناطق أو المعتزلات حجر الأساس فى فلسفة العزل العنصرى التى عانى منهاهذا البلد الافريقى لعدة عقود. حيث يقسم سكان جنوب افريقيا إلى أربع مجموعات عرقية هى البيض والهنود والملونون والسود. ويحكم على كل مجموعة بالسكنى فى منطقة معينة مع بقية بنى جلدتها. ويحرم عليها السكن فى المناطق الأخرى المخصصة لأى جماعة غير جماعتها العرقية. ويُعاد تسكين الأسر وتشتيت علاقات الجوار من جديد وفق الخريطة العنصرية بالصورة التى استحالت معها الجغرافيا إلى تجسيد بشع للأيديولوجيا. اما قانون العيب The Immorality فقد حرم العلاقات الجنسية بين الأعراف المختلفة تحريما باتا. وجرم كل من تسول له نفسه إقامة أى علاقة عاطفية خارج جماعته العرقية. ومسرحية (رباط الدم) نتاج مباشر لأثر هذين القانونين على الإنسان فى جنوب أفريقيا، ولايمكن فهمها حقيقة دون أخذ هذين القانونين بعين الاعتبار. ولكنها مع ذلك لاتزال قادرة على مخاطبة مشاهدها اليوم والتأثير فيه بعد إلغاء هذه القوانين، وتبديل الواقع الذى أنجبته تبديلا جذريا. لأن المسرحية تطرح أسئلة الهوية فى سياق سيطرة أفكار اجتماعية وأخلاقية ثابتة. بل وتطرح معها كذلك فداحة الإرث الاستعمارى، وخاصة فى المرحلة الراهنة التى يعود معها هذا الإرث للإطلال من جديد، ولكن بصورة مغايرة لتلك التى عرفناها من قبل. وهذه الصورة الجديدة التى تنهض على احتلال العقل بدلا من الاحتلال القديم للأرض هى التى تتبلور لنا عبر المسرحية. وتمنح نصها قدرته على الحوار مع متغيرات هذا الإرث المبهظة.

ولأن نص المسرحية يعتمد على الإيجاز والتركيز الشديدين، فقد اختار مكان وقوع الأحداث فيها بعناية بالغة. ففضاء المشهد المسرحى يجسد بلغته المكانية الكثير من رؤى العمل ودلالاته، ويغنى المشاهد عن الإحالات إلى فقر الشخصيات أو معاناتها لشظف العيش كما فى حالتنا تلك. فمشهد المسرحية الأساسى الثابت الذى لا يتغير طوال العرض يتسم هو الآخر بالتقشف البالغ الذى يرافق حياة الملونين والسود فى جنوب افريقيا. حيث اختار الكاتب أن يدير مسرحيته فى منطقة كورستن Korstin فى بورت إليزابيث، بما يثيره اسمها فى المشاهد الذى صدرت المسرحية عن واقعه وتوجهت إليه من انطباعات كابوسية. فهى من اكثر المناطق قبحا وتلوثا فى جنوب افريقيا، لانها اسوأ كثيرا من «سويتو» الشهيرة. وهى - كما يقول لنا فوجارد فى يومياته - منطقة صخرية مجدبة تقع خلف مصنع السيارات ومعامل المطاط عند مشارف بورت إليزابيث، تحولت إلى مستودع لفضلات المصانع ومقالب القمامة معا. ترتع فيها الحمير الضالة لأن تلالها الصخرية قريبة من البحيرة التى تصب فيها نفايات المصانع. وفوق هذه التلال تقع مستوطنة عشوائية من عشش الصفيح يعيش فيها السود والملونون فى مستوى أقرب إلى المستوى الحشرى للحياة. وعندما تهب الريح على تلك العشش

العشوائية من ناحية البحيرة ومقالب القمامة فإن رائحتها التى لاتطاق تزكم الأنوف وتحيل هذه المستوطنة العشوائية إلى جحيم حقيقى.

فى إحدى عشش الصفيح تلك تدور أحداث المسرحية. وليس فى العشة سوى سريرين «سفرى» من الحديد الصدئ تغطيهما بطاطين رثة بالية، وكرسيين مكسورين لا ظهر لهما، ومنضدة فقيرة كالحة، ووابور «جاز» عتيق، وبعض الأوانى الضرورية للأكل. هذا هو كل مشهد المسرحية وكل ديكوراتها الخشنة التى تجسد لنا شظف عيش شخصيتها. فليس فى المسرحية علاوة على ذلك غير شخصيتين أساسيتين هما الشقيقين موريس بيترسين وزكريا بيترسين: أولهما فاتح البشرة وثانيهما داكنها. ولكنهما صنفا مع ذلك كملونين، غير أن الداكن اعتبر أسودا بينما الفاتح البشرة يقترب من اللون الأبيض، ولكنه غير قادر على اقتحامه. وعلى مستوى علاقة المسرحية بالإطار المرجعى الذى صدرت عنه. فإنه من المعروف أن تصنيفات قانون المعتزلات العنصرية كانت كثيرا ماتنطوى على قدر كبير من التناقض. حيث يجد أناس ذوو لون واحد أنفسهم وقد صنفوا ضمن مجموعتين مختلفتين وفق قانون المناطق والمعتزلات، حسب درجة لون البشرة، أو طبيعة الوضع الاجتماعى. فمن المعروف أن المهاجرين اللبنانيين إلى جنوب افريقيا مثلا كانوا يصنفون كملونين إذا كانوا من الفقراء، بينما يصنف الأثرياء منهم كبيض. وكان هذا التناقض يفتح المجال أمام إعادة تصنيف البعض، ونقلهم من مجموعة عرقية إلى مجموعة أخرى أعلى منها مكانة. وتلجأ المسرحية إلى اختيار شقيقين من هذه المجموعة الإشكالية التى صنفت بـ «الملونين». لأن وضعها على الأعراف الفاصلة بين الأعراق الجلية الواضحة وضع إشكالى يلخص تناقضات الإشكالية العنصرية برمتها. ولكن لنعد إلى المسرحية نفسها لأنها تكشف لنا عن هذا التناقض بطريقة أبلغ من أى مثال فعلى أو تاريخى.

وتنهض بنية المسرحية الدرامية على الدورات الزمنية المختلفة أى دورة اليوم الزمنية حيث يقدم كر الأيام وتعاقبها المسار الزمنى للمسرحية. بينما تؤكد دوراتها التى تتكرر فيها أشياء وتتبدل أخرى دورة الحياة ذاتها فى مسيرتها الأبدية المعتادة. وتبدأ المسرحية بالأخ الأبيض موريس وهو نائم فى رابعة النهار، يستيقظ لينظر فى المنبه الموضوع على رف فى الحائط، ليرجع إلى هجعته من جديد حتى يضرب جرس المنبه، فيقوم ليوقد وابور «الجاز» ويسخن الماء ويعد «طشت» الماء الساخن قبيل مقدم أخيه زكريا بعد يوم عمل مرهق، وقد امتلأ بالغضب لما تعرض له من إهانات طوال النهار. ينقع قدميه المرهقتين فى الماء الساخن الذى يذيب فيه أملاحا مهدئة، فتخفف آلام قروحها الناجمة عن ارتداء الحذاء. لكن هذا المشهد الافتتاحى ملىء بالدلالات والالتباسات. فالملح الذى يستخدمه لتخفيف آلامه هو أحد وسائل استغلاله، حيث يرتفع ثمنه وفق رغبة منتجيه فى تحقيق الربح، والتحكم فى الأسعار، وللحوار الذى يدور بين الشقيقين عن هذه المسألة دلالاته المهمة عن إخراج السود والملونين من مجال التحكم فى

قوانين اللعبة الاقتصادية في جنوب أفريقيا. كما أن مشهد غسل موريس لقدمي زكريا يوحي ببعض الدلالات المسيحية المعقدة، حيث يغسل الخطاة اقدام الأطهار، وهذا بعد لا أريد الدخول هنا في أحراشه الكثيفة، ولكنه قائم في المسرحية التي تستخدم الإنجيل «الكتاب المقدس» كأداة من ادوات الترويض والإخضاع. لكن المهم هنا هو أن المسرحية تقيم تعارضا ثنائيا بين رغبة زكريا في التخلص من الحذاء الذي يضايقه، والذي يسارع بخلعه فور وصوله، لتعود العلاقة بين قدميه وتراب الأرض الطالع منها، وحرص موريس على ارتداء الحذاء باستمرار حتى وهو داخل العشة. وهي علاقة مهمة في المسرحية لأنها تنطوي على تناقض أشمل بين الطبيعة والعقل، أو بين السود والبيض أو بين الجموح الانفعالي الطلق والنظام الغبي الصارم.

فزكريا الأسود ابن القارة الأفريقية العذراء ذو نزعة ديونيسية فطرية. يحب الطبيعة والموسيقى والمرح والصخب. فقد كان يعيش حياة من البراءة الحسية المطلقة. حياة لها براءة الطبيعة وبدائيتها ومنطقها العميق. صحيح أنه كان يسرف في الشراب بعد العمل مع صديقه الأسود «ميني» لكنه كان يستمع للموسيقى معه ويغني وينطلق وكانت له كذلك حياته الحسية مع النساء اللواتي كن طليقات كالطيور. فالرجل يحتاج إلى المراة كما يحتاج الحمار إلى أتانه كما يقول. أما موريس الذي عاد بعد غيبة سنوات لم يعد زكريا بقادر على التعرف عليه بعدها كما يقول في مناجياته السرية لأمه الغائبة، فقد أصبح شخصا مختلفا. تسلطت عليه رغبة مكبوتة في الارتقاء إلى المجموعة العرقية الأعلى، ولهذا فهو يقتر ويقتصد من أجل مايدعوه بمستقبلهما. يسعى إلى فرض نسق صارم على حياة أخيه، وينجح في فصم عرى علاقته بميني، وبالمراة، وبالعالم الحسي القديم. ويحاول موريس الذي يبرر عودته وكل مايفعله بأخيه بأنهم إخوة وبأنه يستهدف مساعدته، أن يفرض على حياة زكريا العفوية الطليقة نسقا صارما ترمز إليه الساعة المنبهة التي تحدد دقاتها كل شيء. فما أن يدق جرسها حتى يحين ميعاد العشاء، ثم ما أن يندلع جرس مباغت آخر حتى يحين موعد القراءة (وموريس هو الذي يقرأ، لأن زكريا أمي كجل السود) من الكتاب المقدس قبل النوم، وهكذا. وتتحول الساعة المنبهة إلى رمز دال يلعب أكثرمن دور في النص/ العرض. فبالإضافة إلى تمثيلها للنظام الذي يريد أن يفرضه الأبيض على السود، فإن اجراسها التي تدق بإلحاح في أكثر لحظات الحوار حساسية وحرجا تتحول إلى أحدى المنغصات الكبرى في حياة زكريا، وفي عملية تلقي المشاهد للحدث المسرحي معا. بتقطيعها الواعي للأحداث وإجهازها المستمر على إمكانيات التماهي معها. حتى يظل المشاهد ـ ولو اقتضى الأمر إزعاجه ـ متيقظ الوعي إزاء مايدور أمامه على الخشبة.

ويفرض هذا النظام قدرا كبيرا من الصرامة والجفاف على حياة زكريا التي تتمزق من جراء الشد بين النموذج الديونيسي الحسي الأسود بانطلاقاته الجامحة، والنموذج الأبوللوني العقلاني الأبيض الذي يريد موريس أن

يفـرضـه عليـه بالسـاعـة والكتـاب المقـدس والطهـرانيـة الزائفـة. وهذا الوضـع الإشكالى المـمـزق هو وضـع جماعة «الملونين» المشدودة بين رغبة أصـحـاب البشرة الفاتحة منهم فى تبنى النمط الأبيض، وشـد النمط الأسـود أصـحـاب البشرات الداكنة إلى قيعـان فراديسـه اليائسة. وقد أتاح اخـتـلاف درجـة اللون بين الشقيقين لهذه العملية أن تسيطر على حياتهما. حيث يريد موريس أن يفرض على زكريا نمطا ينقذه من الهبوط إلى القاع الأسود، بينما يحن زكريا إلى فردوس مـاضيـه المفقود قبل قدوم مـوريس للحياة مـعـه. وقد أتاح هذا التوتر للمسرحية أن تجلب إلى ساحتها توترا أوسع هو التوتر بين البـيض والسـود فى أفـريقـيـا. حـيث اسـتطاعت أن تجـسـد على خشبة المسرح ـ وأثناء عمل موريس على «تنظيم» حـيـاة شـقـيـقـه و «تحضيـره» ـ كل مـقـولات البـيض وأسـاليـبـهم فى «تحـضـيـر» السـود والسـيطرة عليـهم. وأكـسب هذه العملية أكبر قدر من الحصافة والمراوغة والخداع، لأنه أدارها وسط سياق العلاقة الأخوية بين شقيقين فموريس الذى يعيش عالة على أخيه يزعم أنه يرقى أخـاه ويحـرص على مـصلحـتـه، وأنه يسـبغ على حـيـاته النظام بدلا من ترديهـا القـديم فى حمأة الفوضى والشراب. ولايقيم أى اعـتـبـار لحنين زكريا لتلك الحـيـاة القديمة لتى حرمه منها.

فتتحول حياة زكريا اليومية إلى روتين صارم، ولكنه خال من مباهج طقوس الحياة العادية الأليفة. وهناك فرق كبيـر بين النسق الذى يتـخلق عبـر الطقـوس المتـرعـة بالحـيـاة، والنظام الذى تفرضه الساعة من عل على البشر فتحول الحياة إلى روتين دون بعد طقسى لتكراراته هو إفقار لها وإجداب لعرامتها الخصبة. كما تتـحـول الساعة المنبهة وأجراسـهـا التى تدق بإلحـاح فى أكـثـر لحظات الحـوار حـسـاسـيـة وحـرجـا من رمز للنظام والحـيـاة المنسـقـة إلى إحدى المنغصـات الكبرى فى حياة زكريا. وتتحول قراءة مقطوعات من الكتاب المقدس قبل النوم إلى واجب ثقيل لا عـلاقـة له بالدين أو الروحـانيـة. وتتحول الممارسة الديموقراطية التى تتيح لزكريا أن يختار المقطوعة التى سيـقـرأها عليـه مـوريس من الكتاب المقدس مـرة، ولموريس أن يخـتـارها فى اليـوم التـالى إلى تمرين لامـعنى له، اللهم إلا إعطاء الضـحـيـة حق اخـتـيـار أدوات تعذيبـهـا. ويتـحـول الحب الفطرى الذى يصف فيه زكريا أثداء المرأة التى كان يعاشرها بأنها فاكهة شهية حلوة أو ثمار ناضجة لذيذة إلى عـلاقـة خطرة بالمراسلة. ومع اقـتـراح مـوريس حل مـشكلة زكـريا مع المرأة من خـلال إقـامـة عـلاقـة مع امـرأة بالمراسلة يتـأزم الوضع فى المسرحية.

فمأساة زكريا ـ وربما مأساة أى بلد مسـتـعـمـرة أو سـبق له الوقـوع تحت طائلة التجربة الاستـعمـارية ـ أنه يظن أن لدى النمط الذى يقـدمـه مـوريس حل لمشـاكله. ولذلك فـإنه ينسـاق وراءه فى اللعـبـة. يجلب جريدة فى اليوم التـالى ويقـرأ عليـه موريس إعلانات الفتيات الراغبات فى مراسلة الشبان، ويختـار زكريا مراسلة إيثيل التى تقدم نفسها بأنها شهية ناضجة فى الثامنة عشرة من عمرها. ويكتب له مـوريس الخطاب، ويطلب فـيـه أن تبـعث له مع الرد بصـورة لهـا. ويجىء ردها البـرىء المظهـر مـحـمـلا بالقنابل الزمنية

الرمزية التى تشعل التوتر فى المسرحية. فصورتها التى تبعث له بها يظهر فيها حذاء أخيها الثقيل «بووت» والذى يعمل فى الشرطة. كما أنها تسأله إن كانت لديه سيارة حتى يأخذها للنزهة بها مع صديقتها سيمون، لأن أخاها كورنوليوس ليس لديه إلا موتوسيكل فقط. ويعد زكريا أخاه بأن يأخذه معهما للنزهة، ويهبه صديقتها سيمون. ويملى زكريا الرد فيكتبه موريس بفرح وقد برهن له عن وجود طريقة أخرى لإقامة علاقة مع المرأة غير طريقته البدائية القديمة.

وعندما يطلب منه زكريا أن يقرأ له ماكتب على ظهر الصورة التى عانده ولم يرها له طوال الوقت يكتشف موريس خطأه الفادح كالملسوع فقد التقط زكريا الأمى صحيفة من صحف البيض، ولم ينتبه موريس للخطأ، وها هو يتورط فى الكتابة لفتاة بيضاء. ويثير الأمر مخاوف موريس الذى يريد إحراق الخطاب على الفور لأنه دليل جرم دامغ يقع حائزه تحت طائلة قانون العيب. ويرفض زكريا ذلك بشدة، لأنه لايريد إحراق خطاب أول من كتبت له على ظهر صورتها «إلى زاك مع حبى». وهى كلمات يثير فيها إغداق امرأة بيضاء عواطفها عليه أملا موعودا. ولا يبصر زكريا كل هذه الألغام الزمنية التى ينطوى عليها الخطاب، ويرفض إحراقه، بل ويبعث سرا إليها بالرد الذى كان موريس قد كتبه إليها. ويستمرئ اللعبة، ويأخذه استمراؤه لها إلى الماضى حينما كانا يلعبان معا لعبة السيارة، والسبقاف فيها. ويكشف لنا الكاتب من خلال هذا عن تفاصيل منهجه المسرحى الفريد، الذى يعتمد كلية على الممثل، ولكنه يستطيع من خلال استخدامه للممثل ولخياله البصرى أن يرتد بالحدث للوراء، أو ينتقل به إلى موقع آخر دون مبارحة الحاضر أو مغادرة المكان الثابت فى المسرحية. وهو منهج درامى يثرى المسرحية من خلال إدارة حوار خلاق بين طبقات المعنى المتراكبة فيها، ويحقق ذلك كله من منظور الحاضر وتحت وطأة حضوره الرازح.

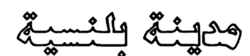
وعندما يجىء ردها على الخطاب الثانى يخفيه زكريا عن أخيه، ويدخل بهما إخفاء الأمور عن بعضهما وإيلاج السرية بينهما فى حالة من التوتر الذى لا يطاق، نتيجة لانعدام الثقة. لكن هذه الحالة سرعان ماتزول لأن زكريا يحتاج موريس لقراءة الخطاب له. وتزيد قراءة الخطاب من شحنة التوتر لأن إيثيل تخبره فى خطابها أنها ستجىء مع أسرتها لقضاء عطلة الصيف فى يونيو القادم ببورت إليزابيث، وأنها تتطلع للقائه، وتطلب منه أنه يبعث لها بصورة له. ويتذرع زكريا بأن الجو غير ملائم لالتقاط صور، وعندما يأتى الربيع سيبعث لها بصورة، ويأن يونيو بعيد، وبأنه يستطيع أن يهرب قبل مجيئها، ولكن موريس يجبره على الارتداد إلى الواقع الخطر، وإدراك استحالة استمراء هذه اللعبة، فهى لابد بقادرة على معرفة عنوانه والمجىء إليه. وحينما يضيق عليه الخناق يطلب زكريا منه أن يساعده. فتكون المساعدة الوحيدة التى يستطيع أن يقدمها له هى أن يجبره على الاعتراف لنفسه علنا بأنه أسود، وبأنها بيضاء، وعلى تجرع غصة الحقيقة المرة التى تحيل حياته إلى سلسلة من المهانات.

لكن زكريا لايريد التخلى عن الأمل، ويقترح أن يقابلها موريس بدلا منه، فهو فاتح البشرة إلى حد أن يكون أبيض، وكانت فكرة المراسلة فكرته على كل حال، كما أنها لن تدرك الفرق بين من راسلها وصاحب الاسم ناهيك عن أن موريس ماهر فى الحديث واستخدام الكلمات، خاصة وهو الذى أخبره أن النسوة البيض يحتجن إلى طريقة مختلفة فى المعاملة لايعرفها زكريا ولا يجيدها. فالطريقة الوحيدة التى يعرفها فى التعامل مع النساء هى الطريقة الفطرية التلقائية، وهى طريقة لاتصلح مع المرأة البيضاء. لذلك كله من الأفضل أن يقابلها موريس بدلا من التضحية بها كلية، وخروجا من المأزق.

ويسفه موريس فكرته، لأن الأبيض حينما يلتقى بامرأة بيضاء لابد له من مظهر لائق، فيأخذ زكريا عنوة كل مدخراتهما للمستقبل، ليشترى له بها ملابس لائقة. ملابس جديدة بـ «جنتلمان» ويعانى فى سبيل شراء هذه الملابس لأن أصحاب المحلات التى تبيعها يطردونه استخفافا به، حتى يجد بائعا متسامحا يفهم أنه يريد شراء هذه الملابس لسيده. فيبيعه طاقما كاملا من القميص والحلة ورباط العنق ومنديل الجيب حتى الـ «بوت» والشمسية وتغير الملابس مظهر موريس كلية. وبعد الملابس تجىء عملية تدريبه على الحديث كأبيض، والتصرف كأبيض. وكيف يتم التدريب إلا من خلال ممارسة تفوقه على أخيه، وكأن كل ما سبق أن مارسه عليه، وكان مراوغا وحصيفا، لم يكف لأن علاقة التراتب العنصرية لاتكتمل فصولها إلا بإدخال العنف إلى ساحتها. هنا تبدأ لعبة التمثيل والخيال البصرى فى الوصول إلى ذروتها، ويتصاعد معها التوتر بين الاخوين. وتتكشف عبره حقيقة إشكاليتهما العنصرية ويأخذ الأخ فى قمع أخيه وإهانته. وما أن تصل اللعبة إلى حد حصار كل منهما داخل ذاته وإحكام حلقة الخوف والمهانة حوله، وقد أدخل المؤلف إلى آلياتها لعبة أخرى هى لعبة تبادل الأدوار المستمرة، وتبدل علاقات القوى معها، حتى يأتى خطاب آخر من إثيل تقول فيه أنها لن تأتى، فقد تقدم زميل أخيها لخطبتها، وهو شاب شديد الغيرة طلب منها أن تقطع علاقتها بصديق المراسلة، وأن تكرس نفسها له كلية. فينزل هذا الخطاب كالدش البارد على رأس الأخوين، وعلى المشاهدين معا، وقد أدركوا أن المسرحية قد دخلت بهم جميعا فى فخ الوضع الإنسانى المأساوى والعبثى فى آن.



محمد فخرى عبدالرحمن الوصيف



مدينة بلنسية وتاريخها الاجتماعي والثقافى

تحتوى هذه الرسالة ملخصا لرسالة الدكتوراه التى قدمها كاتب هذه السطور العام الماضى للمناقشة العلنية فى كلية فقه اللغة (قسم فقه اللغات السامية - العربية والإسلام) بجامعة كومبلوتنسى فى مدريد، وأجيزت بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف.

كما يتبين من العنوان، فإن موضوع رسالة الدكتوراه هذه يدور حول بلنسية الإسلامية فمن المعروف أن التاريخ الوسيط لبلنسية - وشرق الأندلس بوجه عام - كان موضوعًا لكثيرمن الدراسات التى بدأت فى الظهور منذ أوائل القرن السابع عشر، ولكن لاشك أن أعمال وبحوث المستعرب الإسبانى المعروف خوليان ريبيرا التى قام بها فى أواخر القرن الماضى (التاسع عشر) تمثل الإرهاصات العلمية الأولى عن بلنسية الأندلسية بعد ريبيرا، ومنذ منتصف هذا القرن العشرين حتى الآن، تضاعفت الدراسات البلنسية - والشرق أندلسية عامة - على يد لفيف من الباحثين الآتى نذكرهم فى نص الأطروحة.

ومع ذلك، وعلى ما أعلم - فلم تكرس دراسة عن علماء بلنسية ومثقفيها رغم أهميتهم، فإنهم فى المقام الأول كانوا يشكلون جماعة كبيرة العدد، وفى المقام الثانى، هذه الجماعة كانت عنصرًا جوهريًا فى استعراب بلنسية وأسلمتها، وفى ذات الوقت تمثل هذه الجماعة أهم ملامح التاريخ الثقافى لبلنسية، وفى المقام الثالث، فعلماء بلنسية رغم خصوصيتهم اجتماعيا فإنهم عينة فى مجتمع بلنسية، وربما الجماعة الاجتماعية الأكثر توثيقًا تاريخيًا. كل هذا: أهمية جماعة العلماء البلنسيين والدراسة غير الوافية للموضوع فى ميدان الدراسات البلنسية، كانت الدافع التى حفزتنى لاختيار هذا الموضوع لأطروحتى للدكتوراه.

بالفعل، هذا العمل، بقصد إعادة بناء بعض مظاهر التاريخ الاجتماعى الثقافى لبلنسية، تناول بالدرس قطاعًا معينًا من المجتمع البلنسى ألا وهو جماعة علماء بلنسية، فنعتقد أنه من وجهة نظر اجتماعية ومن خلال الإطار التاريخى لبلنسية يمكن دراسة هذه الجماعة وتقديم رؤية جديدة عن تاريخ بلنسية الأندلسية.

طبقًا لهذا الهدف فإن المعلومات المستخرجة من كتب الطبقات تشكل المادة العلمية الأساسية لهذه الدراسة. بهذا الصدد فإن كثيرًا من الباحثين قد أشاروا - بكل حق - إلى الأهمية القصوى لكتب الطبقات، خاصة فيما يتصل بالتاريخ الثقافى الأندلسى مثل الكتب والعلم أو مثل سلسلة الشيوخ والطلاب، لهذا لن نعاود تأكيد هذه الأهمية، ولكن يبدو لنا أنه من الملائم لفت النظر إلى قيمة هذه الكتب فى التاريخ السياسى والاجتماعى للأندلس.

حقا إن لكتب السير أهميتها كذلك فى دراسة التاريخ السياسى والاجتماعى، ففى كثير من الأحيان ومن خلال المعلومات التى تقدمها معاجم السير - وكما برهنت دراستى هذه يمكن تحقيق وضبط كثير من أسماء الأماكن والأشخاص والتواريخ، وكذلك يمكن الكشف عن نقاط غامضة فى التاريخ السياسى والتعريف بأحداث معينة غير معروفة أيضًا من خلال سلسلة الأعلام المعطاة فى هذه الكتب يمكن إعادة بناء الكثير من الظواهر الاجتماعية الهامة مثل التكوين العنصرى - الثقافى، وعلاقات القرابة، وعلاقة الولاء، والحركة الجغرافية، وغير ذلك من المظاهر الثقافية.

مع ذلك، فمعاجم السير لها جانبها «السلبى»، فالمعلومات المسجلة ذات طابع جاف بوجه عام، ولكن لعل الأكثر خطورة أن هذه المعلومات خاصة التى تتسم بالطابع السياسى والاجتماعى نجدها. فى كثير من الأحيان - غير كاملة ومنتقاة ولا تعكس دائمًا الحقيقة، ولهذا يكون من الخطأ اعتبار هذه الكتب وثائق تسجيلية حتى وإن كانت تحمل بعض سمات هذه الوثائق.

فى هذا المعنى، سنقدم مثالاً له صلة كبيرة ببلنسية طبقًا لابن الفرضى، فإن أول مجموعة من علماء بلنسية تظهر فى القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى)، لهذا يفهم أنه قبل هذا التاريخ لم يوجد علماء بلنسيون. رغم هذا، فإن القاضى عياض فى كتابه «ترتيب المدارك» يقدم لنا ترجمة مأخوذة عن ابن حارث الخشنى خاصة بعالم بلنسى يسمى محمد بن حصين (ت ٣٥١ = ٩٦١م) الذى «أخذ عن جماعة من شيوخ بلده ورحل إلى القيروان فسمع من مشايخها وتفقه عندهم» (الجزء السادس، ص ١٧٨).أى أنه بالفعل كان يوجد عدد من الشيوخ البلنسيين الذين كانوا يتصدون للتدريس فى بلنسية فى أواخر القرن الثالث الهجرى (=التاسع الميلادى). رغم هذا، لاتوجد أية إشارة إلى هؤلاء الشيوخ فى كتاب «تاريخ علماء الأندلس لابن الفرضى ولا فى أى كتاب آخر من كتب التراجم. هذه الحالة تدل على نقص المعلومات فى كتب الطبقات خاصة فيما يتصل بالقرون الثلاثة الأولى من التاريخ الإسلامى لبلنسية، ولعلها تدل من جهة أخرى على الطابع الانتقائى للمعلومات الواردة فى كتب الطبقات الأندلسية.

لهذا ومن أجل استكمال التاريخ السياسى الاجتماعى الثقافى

لبلنسية الإسلامية، فإنه لاغناء عن الاستعانة بكل المصادر العربية المعروفة مثل الحوليات التاريخية وكتب الأدب ومجموعات الفتاوى القانونية. بالنسبة لخطة هذا البحث، فليس من نافلة القول الإشارة إلى اننا نتطلع أن تكون متوافقة من جهة مع الهدف العام للدراسة، ومن جهة أخرى مع طبيعة المادة المأخوذة، ولهذا فقد جاء البحث متكونًا من ثلاثة اجزاء، يمثل كل جزء منها دراسة خاصة، الجزء الأول دراسة فى أسماء المتفقهين والعلماء والثانى فى التاريخ، والثالث فى الحياة الاجتماعية.

الجزء الأول يقتصر على المعلومات المستخلصة من كتب الطبقات، والتى تشكل برنامجًا مرتبًا أبجديًا من تسعمائة عَلم وثلاثة مرتبطين ببلنسية الإسلامية، أى انه يضم علماء مولودين فى بلنسية أو أصولهم العائلية منها، وكذلك المقيمين الدائمين او المؤقتين بها، والزائرين إليها. الهدف الرئيسى لهذا «البرنامج» هو جمع وتصنيف مادة علمية معينة ذات اهتمام خاص لهذه الدراسة مثل سلسلة الأسماء، والحركة الجغرافية، والتسلسل الزمنى مثل تواريخ الميلاد والوفاة، مشكلاً بهذه الطريقة قاعدة معلوماتية لدراسة وتحليل العمق الاجتماعى للفاعليات الثقافية.

هذا «البرنامج» يأتى مسبوقًا بفصل حيث تشرح فيه المصطلحات المستخدمة وطريقة العمل، وملحقًا به فصل آخر حيث يعاد فيه تصنيف المادة المتضمنة فى «البرنامج» ملخصة فى عشرة جداول إحصائية. عن هذه الجداول، ينبغى إعادة ذكر الملاحظة المذكورة فى مقدمة هذه الرسالة، وهى أن المعلومات الإحصائية لايمكن أن تكون أكثر من قراءة لكتب التراجم المستعملة وطبقًا للمعايير المستخدمة فى «البرنامج»، ولهذا لايجب اعتبارها معلومات نهائية، ولكنها بالفعل تمثل انعكاسًا نسبيا لبعض المظاهر الاجتماعية للعلماء البلنسيين.

الجزء الثانى الذى يتكون من ثلاثة فصول، هو عرض تاريخى لبلنسية على طول الحقبة الأندلسية. فى الفصل الرابع من هذا الجزء أدرس النشأة التاريخية لبلنسية حتى أوائل القرن الخامس الهجرى (= الحادى عشر الميلادى) متصديًا لمناقشة سلسلة محددة من الموضوعات مثل الفتح الإسلامى لبلنسية فيما بين ٩٢ و ٩٥ هـ (= ٧١١ - ٧١٤)، والإطار الجغرافى السياسى الإدارى، والتكوينات السكانية الأولى لسكان بلنسية سواء من السكان الأصليين او الوافدين، مع اهتمام خاص بهؤلاء الأخيرين.

فى الفصلين الأخيرين (الخامس والسادس)، وطبقًا للتقسيمات الزمنية التقليدية فى التاريخ العام للأندلس، أعرض التطور السياسى لبلنسية على مدى القرون: الخامس والسادس والثلث الأول من السابع(=الحادى عشر إلى الثلث الأول من الثالث عشر) هذه الدراسة - لاجدال - تشكل العمق التاريخى للمجتمع البلنسى، وبالتالى الأساس التاريخى لجماعة العلم البلنسية.

لعل أكثر ما يثير الانتباه فى التاريخ السياسى لبلنسية الإسلامية - وشرق الأندلس بوجه عام - أنه بالرغم من توافق هذا التاريخ مع التاريخ العام للأندلس فإن المسار التاريخى لمنطقتنا له سمات خاصة كما تشير - مثلاً - أحداث دول ملوك

الطوائف الصقالبة فى بلنسية ودانية، وحركة السيد الكمبادور، فترة ابن مردنيش، وثورة المتوكل محمد بن هود. هذا كله، بالإضافة إلى خصوصيات أخرى ذات طبيعة جغرافية واقتصادية وثقافية، تشكل الملامح الخاصة لمنطقة «شرق أندلسية».

الجزء الثالث المتكون من ثلاثة فصول مخصص لدراسة الإطار السوسيولوجى لعلماء بلنسية على النحو التالى:

الفصل السابع يدرس ويحلل النظام العائلى للعلماء البلنسيين على مستويين، الأول يدرس جماعة علماء بلنسية على أساس النسبة القبلية كأساس للدراسة، وبالتالى يقدم عرضًا للنسب القبلية التى طبقًا للسجل المستخرج من «البرنامج» تسجل زيادة كبيرة فى العدد والاتساع الجغرافى مشكلة بذلك ظاهرة اجتماعية حاولنا تحليلها، واستخلصنا عدة ملاحظات بهذا الشأن لعل أهمها أن غالبية العلماء البلنسيين اتخذوا أنسابًا قبلية من خارج الأندلس خاصة من شبه الجزيرة العربية مما يعنى أنهم كانوا يطمحون إلى مد جذورهم إلى مهد العروبة والإسلام.

أما المستوى الثانى من الدراسة، فإنه يدرس الأسرة باعتبارها وحدة فى هذا الشأن حاولت استرجاع كل علاقات القرابة الممكنة التى يمكن أن نجدها بين العلماء البلنسيين الموجودين فى «البرنامج».

الفصل الثامن خصصته لبحث بعض الأصول الاجتماعية لعلماء بلنسية مثل الأصول الريفية، والأصول الاجتماعية - المهنية من خارج عالم الثقافة، وعلاقة الولاء. ولقد ذكرت عدة أمثلة لشرح هذه الموضوعات.

بالنسبة للموضوع الأول، فإننى أشير إلى أن قطاعًا من العلماء البلنسيين الحضريين ينحدرون من أصل ريفى فإما علماء منتقلون فى مناطق ريفية أو أبناء لسكان أصولهم ريفية. بالإضافة إلى ذلك، توجد مجموعة أخرى - ربما أكثر أهمية - تتكون من علماء ريفيين، أى أنهم من مناطق ريفية وظلوا يعيشون فيها. المثال الخاص بجماعة المثقفين فى لرية (إحدى قرى بلنسية) يبين بجلاء التمثيل العميق للثقافة العربية الإسلامية فى ريف بلنسية الأندلسية.

أما الموضوع الثانى فقد أظهر أن عائلات العلم لم تحتكر الثقافة تمامًا بل كان يوجد مكان لرجال ينتمون لطبقات اجتماعية متواضعة : حرفيين وعمال أو أولادهم، هؤلاء العصاميون بنوا أنفسهم بأنفسهم ووصلوا إلى مواقع مرموقة فى عالم الثقافة مثل الشعراء المشهورين ابن اللبّانة وابن الزقاق ومرج الكحل وآخرين، أو مثل العالم البلنسى اللامع ابن النعمة.

بينما الموضوع الثالث الذى يدرس العلماء البلنسيين المرتبطين بعلاقة الولاء، فإنه يثير الانتباه إلى ملاحظتين. الأولى أن عدد العلماء الموالى قليل نسبيًا، وهذا أمر يبدو لنا غير حقيقى يرجع إلى قلة المعلومات التى لدينا عن أصول عدد من العلماء الذين اعتبروا من العرب الأحرار باتخاذهم النسبة القبلية لاسم مولاهم العربى مما جعل من الصعوبة التمييز بين هؤلاء وبين العلماء الذين لاينتمون إلى الموالى. أما الملاحظة الثانية فإنها تتعلق بالدور البين للعلماء الموالى

البلنسيين فى الحياة الثقافية مثلما يوضحه ابو عمرو المقرئ وابو داود المؤيدى وابو عبدالله بن غلام الفرسى وآخرون. هذا الدور الثقافى للعلماء الموالى البلنسيين يتفق مع المساهمة الجلية للموالى فى الحضارة الأندلسية بوجه عام.

فى الفصل التاسع أحاول الاقتراب من الحياة الاقتصادية للعلماء البلنسيين من خلال دراسة مفصلة لهذه النقاط:

مجالات عمل العلماء، رجال العلم من ذوى الاقتصاد الذاتى المستقل، الوضع الاجتماعى - الاقتصادى للعلماء الزهاد والمتصوفيه، تشجيع الدولة للعلماء باعتباره موردًا اقتصاديا لبعض المثقفين.

لعل ما يستحق الذكر بشأن هذا الموضوع أن النشاط الثقافى كان يشكل مصدر الدخل الأساسى لغالبية المثقفين، وربما أيضًا كان يمثل لآخرين سبب وجودهم الاجتماعى.

فى نهاية هذا الملخص أود أن أسوق هاتين الملاحظتين:

الأولى: إن تعريب بلنسية هى عملية تاريخية اجتماعية - ثقافية تعود إلى عوامل سياسية واجتماعية ومن هذه العوامل: الفتح الإسلامى واستقرار المسلمين الوافدين (العرب والبربر) وقيام دول الطوائف فى الأراضى البلنسية خاصة فى دانية وبلنسية وهجرة السكان الأندلسيين خاصة فى مناطق عالية التعريب مثل الثغر الأعلى إلى الأراضى البلنسية لأسباب سياسية على وجه الخصوص بسبب ضغط حركات الاسترداد المسيحية، كل هذه العوامل شكلت العمق الاجتماعى الثقافى لمجتمع بلنسى مسلم على درجة عالية من التعريب يتمثل أصدق التمثل فى جماعة المثقفين والعلماء البلنسيين.

من جهة أخرى، فإن جماعة العلماء من جهتها لم تشارك فقط فى تعريب بلنسية - كما هو بديهى - من خلال نشاطها الثقافى (رحلات العلم إلى المشرق، نقل العلم، الإنتاج الثقافى فى كل فروع الثقافة العربية الإسلامية)، ولكن أيضًا من خلال البناء العائلى لجماعة العلم البلنسية. فقد برهنت الدراسة على أن هذه الجماعة كانت مشكلة بدرجة عالية من افراد مرتبطين بشبكة من علاقات القرابة. هذه السمة الاجتماعية لعلماء بلنسية أدت إلى حفظ التقاليد الثقافية وصيرورة العلم وانتقاله ونقل كتبه، وبالتالى استمرارية الثقافة العربية الإسلامية وانتشارها، وقد أدى هذا - وبشكل قاطع - إلى تعريب بلنسية وامتداد جذور هذا التعريب إلى عمق التربة البلنسية حتى ظل تاثيره باقيًا سنوات عديدة بعد السقوط السياسى للإسلام فى منطقة بلنسية.

الثانية : إن المنهجية المركبة المتبعة فى هذا البحث، قد أثبتت صعوبة تحقيق كل الاستقصاءات المطروحة بشكل فردى، لهذا كنت أود القيام بهذا العمل من خلال مشروع جماعى، وإننى على يقين بأنه يمكن مواصلة البحث مستخدمًا ذات المنهجية داخل فريق عمل. أيضًا يجب الاعتراف بأنه رغم الصفحات الكثيرة التى خصصتها لدراسة التاريخ الاجتماعى - الثقافى لبلنسية مع تقديم بعض الإجابات بهذا الشأن، فإن الموضوع مازال يثير عددًا من الأسئلة المرتبطة ببعض القضايا التى لاتزال قيد البحث فى تاريخ الأندلس وحضارتها .

الشعر :

يتميز ديوان الأصدقاء فى هذا العدد بثلاث قصائد لثلاثة شعراء من الأصدقاء البارزين الذين نشروا من قبل أكثر من مرة فى هذا الباب، والذين لا يخطئ القارئ الواعي تقدير ما فى تجاربهم الشعرية من جراة ورغبة صادقة فى التجديد لا ينقصها إلا أن تنضج مع الوقت لكى تتجسد فى أعمال جديدة بمزيد من التقدير، هؤلاء الشعراء الأصدقاء هم **«محمد عبد الرحيم»** و **«عصام عبد الجليل»** و **«عماد فؤاد»**، و ترتبط قصائدهم الثلاث بتقارب ملحوظ فى الرؤية والمعجم اللغوى وطريقة بناء الجملة الشعرية ، على الرغم من أن أحدهما يكتب قصيدة النثر، بينما يبدع زميلاه من خلال قصيدة التفعيلة دون أن يشعر القارئ بأن هناك قيدا عروضيا مفروضا، وهذا هو أحد الشروط المهمة فى القصيدة التفعيلية الناضجة، واللافت للنظر أن قصيدة الشاعر **«عماد فؤاد»** تدور حول صديقيه الشاعرين **«محمد عبد الرحيم»** و **«عصام عبد الجليل»** ولهذا آثرنا أن ننشر القصائد الثلاث معا. فى الديوان أما القصيدة الأخيرة فهى لصديق جديد ينشر لأول مرة فى هذا الديوان ؛ وهو يكتب قصيدة النثر من خلال أسلوب مكثف يحميه من الابتذال والثرثرة السائدين فى أغلب الكتابات النثرية.

•

ديوان الأصدقاء

تُسقِطُ السلالمُ من يرتقيها

محمد عبد الرحيم - القاهرة

مفتتح

ألمح الأوجه العابسةْ

أسرق اللفتات الشوارد كى أحتويها

وأرسم من بعضها أوجه الأصدقاء

لأبصق فيها

وأمحو الصدأ

(١)

ارتجى من تغادرنى غاضبةْ

واريدكِ نصفَ امرأة

وردة فى الصباح وفى الأمسيات دما

دائمًا مقعد فى الأتوبيس

يفصل بينى وبينكِ

يَفْ...

فلمَ؟!

(٢)

سأردُ نباب المقاهى سدىً

عن دمى

وأرتّل نبضى على الأرصفةْ

أستبيح الخلايا لتمنحنى سرَّها

ليتها الآنَ تعلم ان (محمدها)

قد صعدْ

لم يمتْ.. علّها ادركتْ

(٣)

السلالمُ فى آخر الليل بيتُ دعارةِ (ظلٌ)

ـ للسلالمُ احجيةٌ

تتعانق فى لحظة اللذة الواهنة

ـ جالسٌ

وببعض طقوس يمارس نصف رجولته

ـ فتساقط تفاحها

للذى يشتهيها (اسىً)

ـ كان يرنو لصمت

وينشد بعض اشتعال.. ولمْ !

ـ تحتويه

تجادل ما كان فيه مدىً

تتبرح منه الذى تبتغي

ـ كان منقسمًا .. يطمئن

ـ ثم ترحل عنه بضحكتها الساخرةْ

استدراك

قف معى ..

النوافذُ تختار عشاقَها

الشجيراتُ تختار غربانَها

الشواهدُ تختار امواتَها

وأنا ..

ترهق الذى غمزها

عصام عبد الجليل ـ القاهرة

من تزور الغرفة دائمًا؛
عندما تدعوها الفساتين الحريرية
(هى التى ترهق البياض بدعابات مثيرة)
كانت متأكدة تمامًا..
اننى لم أفتح الصنبور منذ اسبوعين
ظل الغبار منوطًا فيهما بحلقى
والأطباق العالقة بها رائحة طعام قديم.
كنا افترشنا ملابسنا المستوردة !
(رغم أنى لا احبها كثيرًا)
ولم ألتفت ـ وهى تضحك ـ لمجرى البراندى
حتى البئر الصغيرة أسفل منتصف النهدين
كنت أنهج خلف غمازتين
تقودانني للشمس الهارية
ما علمت أن الغد سيحمل أخباراً مزعجة؛
يتفق أن ارتكن مبهوتًا على المخدة
التى ستكمل السيجارة المشتعلة
ولا احتاج كلمة من فم أخى
(الذى يحمل الجريدة)
لأدرك انه لم يصبنى الدور!!
اعرف الآن أنكم ستنتظرون قرونًا
كى احدثكم عنها برقة
وأرسم صورتها الكبيرة فى شوارعكم الضيقة
أو أعيد التفاعيل المنسربة من نهديها القيصريين

***

ستجيء عارية هذه المرة
ولن أسألها عن السبب
أعلم أنها ستنخلع عند أول مسمار يدق
سأحاول أن أكورها فى ركن..
أضع فيه الوابور والأمنيات الفاسدة
وإذا حدثنى الأصدقاء عنها؛
أشير إلى الظهيرة الغائمة
وأحكى عن الشمس
التى أضاع عمره الرب ليبحث عنها
ولم يلتفت لغمازتين!

المسامير تزخرف كفوف المياه

عماد فؤاد ـ القاهرة

(١) «عصام عبد الجليل»

قل: « ... »

و....

.. تكعيبة القلب لا تحمل الجرح

قد طوّحتْهُ الرياحُ على سقفها ...» ؛

أنتَ فى حاجة لقليل من الخيط،

والغاب والورق اللاثقيل؛

لتصنع واحدة...

لا المطارات تعرفها، أو رادارات أعينهم

ستشاكس بدرًا قديمًا

لتخترق الملكوت الذى لا يسعك ،

فرتِّب خطابًا إلى الله، قل: «متعبٌ»،

والمدى قاتلٌ لا يجىء

وتكعيبة القلب لا تحمل الجرح

فامدد يديك وفكَّ الغضب،!»

واقف أنت عند مياه مزخرفةٍ

دون رىٍّ

وكأنكَ أمْ..

طَرْ..

تَ ماءً

روتْ ظمأً فى رماد الجسد،

ثم قلتَ: «عليمٌ بأنَّ السماء عقيمٌ»

فهل كنتَ تعلم أنى غريبٌ

لسانكَ لا أفْقَهُهْ ؟!

....

فى يديكَ كتابٌ، فلا تهدر الوقت،

خذ من كتابك قسطًا جميلاً، ...

و ...قل: «...»

(٢) «محمد عبد الرحيم»

إستدر شطر قلبىْ وقل: «غادرتْنىْ،

فصرتُ بلا أطلسٍ أو تضاريسَ

ضاقتْ علىَّ الخرائط وال...

فسكنت الشتات، وقلت/

صليبٌ بلا جسد

ومدىً لا تلوذ به المفردات،

فمن ذا يردُّ المياه لعينى

يعيد الأغانىْ لشاىَ العشاءِ

أشاكس بنتًا على فتحة الثوب

أعدو جميلاً كطفل يشاغب أمَّهْ،

و... أنام ...،

فلا أسأل الله عن «هبتى»

أو أقول : «السلامُ علىَّ ...

اذكرونى ...

..ولا...».

* عصام عبد الجليل ومحمد عبد الرحيم أصدقائى .

القصة

يجد الأصدقاء في هذا العدد نصوصًا ينشر أصحابها لأول مرة، ونحن نحاول أن نتيح الفرصة لأكبر عدد من الأصدقاء، إذا كانت نصوصهم جيدة بالطبع أو تبشر بخير، ولكن البعض، وكأنه لايرى إلا نفسه، يرسل لنا قصة تتجاوز خمس صفحات أو أكثر، وفي هذه الحالة لانستطيع أن ننشرها له؛ لأنها تحتاج وحدها إلى صفحات إضافية غير المخصصة لنا.

ومن هنا فنحن نعيد ماقلناه مرارًا وهو أنه كلما كانت القصة قصيرة بالفعل، وكانت مكتوبة بخط جيد وعلى وجه واحد من الورقة، سهّل ذلك قراءتها ونشرها إذ كانت جيدة.

وقد يظن البعض أن الإطالة دليل على مقدرة الكاتب، وهذا ليس صحيحًا، فالفن اختيار دقيق، وبالنسبة للشباب يكون الاختصار مطلوبًا حتى لا يقع الكاتب في الأخطاء ويكرر ماقاله وتستهويه الجمل ذات الرنين التي عادة ماتكون بعيدة عن موضوع القصة.

ولنأخذ مثلا قصة "الوجه الآخر للشمس" للصديق **محمد عبد العزيز حسنين من الاسكندرية**، القصة تتحدث عن أم شابة تنام بجوار ابنتها ثم تستيقظ لترى شروق الشمس وجمال الطبيعة و .. ثم تذهب الأم إلى الحمام ويسرف الكاتب في الحديث عن جسمها وصدرها بعد أن تجردت من ملابسها .. وتفاجأ بصوت في المطبخ ثم تكتشف بعد الرعب الشديد انه فأر فتقتله ينتهي الأمر.

سنجد في هذه القصة وصفا جميلا للأم وللشروق وللابنة الصغيرة.. ولكن كل هذا لا علاقة له بفكرة القصة، ولاشك أن الصديق محمد لو رجع إلى القصة مرة أخرى لحذف منها جملاً كثيرة أو فقرات حتى تستقيم القصة على وجه أفضل.

أما الصديق **جمال عبد الله قاسم من بور سعيد**، فهو يفعل العكس أي يكتب مايسميه قصصا ولكنها ليس كذلك.. ولنأخذ نموذجا تلك القصة التي يسميها الصديق «نسيان» ونحن نوردها كاملة حتى يرى الصديق وغيره من الأصدقاء أنها ليست قصة:

«كان يخرج متجها إلى العمل، يلقي التحية، على كل من يقابله يبتسم لجيرانه ويصافح معارفه ويعانق أصدقاءه وزملاءه، يداعب السعاة ويقارض الفراشين ويمقت رؤساءه.

ما بين ليلة وضحاها ضعفت ذاكرته فانعكس سلوكه تمامًا حين بدلوا له الكرسي الخشبي بآخر أكثر راحة».

إن الفكرة جيدة .. ولكنها لاتصل إلى القارئ بهذه الأسطر كما رأينا..

وإلى اللقاء

عـداد

سلوى محمد شعبان

لا أحد يعرف على وجه التحديد من أين؟ أو متى؟ جاء هذا الرجل، فمنذ صغرى أراه فى ذهابى وإيابى، يجلس تحت شجرة الجميز العتيقة، على شط النيل، طوال الوقت، صيفًا أو شتاء، ليلاً، أو نهارًا، بهيئته الرثة وشعره الأشعث، لا هم له سوى عد أسراب النمل اللانهائية، وهى تدخل أو تخرج من شقوق الشجرة: واحد .. اثنان.. ثلاثة.. أربعة ثم يظن أنه أخطأ العد، فيصرخ فى غضب غلط.. غلط، ويعود ليعد من جديد.

كنت أخافه وصويحباتى، ونسخر منه. أطلقنا عليه اسم «عداد» أهل البلدة يظنونه درويشًا أو مجذوبًا فيرسلون له الأطعمة، ويعطفون عليه.

ورغم مرور السنين ظل عم «عداد» كما هو لا يكف عن عد أسراب النمل.

وبينما كنت أقف فى شرفة منزلنا، المطلة على فناء المدرسة المجاورة، دق جرس الفسحة، وتدافعت أعداد غفيرة إلى الفناء. فوجدت نفسى أعد فى شرود الرؤوس السوداء، التى تتدفق بلا انقطاع: واحد.. اثنان .. ثلاثة.. أربعة ثم تتوه الأرقام وأخطئ العد..!

●

الركض خارج الزمن

طه محمود مقلد

منذ تسلمت التلغراف وأنا لا أستقر على حال .. أعدت قراءته مرة ومرات لعلى أجد بصيصا من نور يطفئ لهيب القلق داخلى .. خطفت حقيبتى .. وضعت بها بعض الأشياء الضرورية .. هرولت خارجا.. ألقيت بنفسى داخل سيارتى .. جلست إلى عجلة القيادة .. أدرت المحرك انطلقت السيارة تشق صمت الكون .. وانطلقت وساوسى من عقالها.. وما إن انحرفت السيارة عن الطريق الأسفلتى إلى الطريق الترابى حتى تراءت لى على ضوء القمر الساطع البيوت الطينية الكالحة.

دلفت من باب السور الخارجى للبيت الكبير.. وجدته مكتظا بأناس ذوى أشكال وأحجام مختلفة تتوسطهم أمى بجلبابها الأسود الطويل عاصبة رأسها بطرحة سوداء.. وفى يدها بندقية .. ارتجف فؤادى .. تفرست الوجوه المصوصة.. ألفيتها عابسة والعيون جاحظة والنظرات جامدة .. دفعت الجمع المحتشد إلى أمى .. نظرت فى عينيها طويلا .. لمحت فيهما بريقا لم أعهده، من قبل .. عقدت الدهشة لسانى .. تساءلت عيناى .. دفعت إلى البندقية .. تناولتها وعقلى المشتت يضرب أخماسا فى أسداس ... قلبتها بين يدى .. مسحت الوجوه ثانية من حولى وبنادقهم المعلقة على أكتافهم .. طالعنى وجه عمى بشاربه الكثيف وعينيه الغائرتين .. صحت:

- بندقية أبى .. !!

حدجتنى أمى بعينيها الجامدتين الصارمتين .. صفعنى صوت عمى من الخلف:

- العائلة معلقة آمالها عليك..!!

بحلقت فى الوجوه العابسة .. كانت الأعناق تستطل فى اتجاهى والعيون تكاد تخرج من محاجرها لتخرقنى .. لمعت عيناى .. تخيلت أبى .. وثوب الحداد الذى لم يفارق أمى .. غلى الدم فى عروقى .. أحكمت قبضتى على البندقية واستدرت راكضا.

توقفت عند داره .. لم أعط نفسى فرصة لالتقاط أنفاسى اللاهثة دفعت الباب بحنق.. ألفيته يتوسطهم فى صحن الدار حول موقد نار.. ارتجفوا من شرار عينى .. ركلت الموقد .. تناثرت الجمرات تفرست وجوههم بعينين متقدتين.. استقرت عيناى فى عينيه .. مسحته من رأسه حتى أخمص قدميه .. انكمش داخل جلده .. صوبت فوهة البندقية إلى صدره .. بدأ كفأر مذعور .. تعالت ضحكاتى وأنا أغادر الدار.

●

رقصة الموت

منصورة عز الدين ـ القاهرة

جدران المعبد الشامخة تتلألأ عليها الأضواء، الضوء الأزرق يتعانق مع الأحمر والأصفر والأخضر فترتسم لوحات شيطانية على الجدران.

أصوات الفرقة الموسيقية تتعالى فى المعبد.. تبدو الفرقةَ وكأنها تعزف لحنًا قدسيًا فى صلاة سرمدية لإله مجهول. يرقص الجميع بجموح.. تعلو الموسيقى فتشتد هستيريا الرقص.

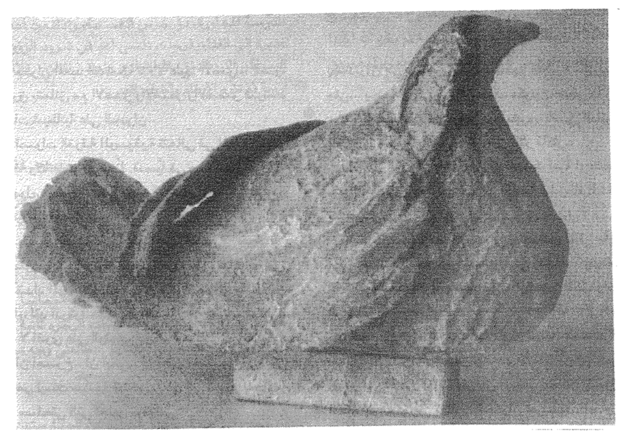
جلست وحيدة على أرض المعبد.. أنظر فى خوف لمن يرقصون، بدا الأمر وكأنهم قد تآمروا علىَّ. بدأت المؤامرة باشتداد الموسيقى ثم بجموح الراقصين، يا لهم من خبثاء، لقد أدركوا عجزى عن الدخول فى لعبتهم الخطرة. كنت لا أقوى على الوقوف. بالكاد أستطيع تحريك يدى. أود أن أصرخ.. أن أبكى.. أن أعلن احتجاجى، لكن الفرص ليست سانحة فيتحول أملى إلى مجرد المحافظة على مساحتى التى أجلس فوقها.

تعلو الموسيقى أكثر وتأخذ وقع طبول الحرب.. ذلك الوقع المدمر. ينظر الراقصون إلى بعضهم البعض ثم يستديرون إلى يستمرون فى رقصتهم المجنونة مقتربين منى... يحصروننى فى المنتصف مكونين حولى دائرة مستحيلة الاختراق من الرقص الهستيرى. تضيق الدائرة باضطراد فأشعر بالرعب.. يقتربون أكثر فأكثر..

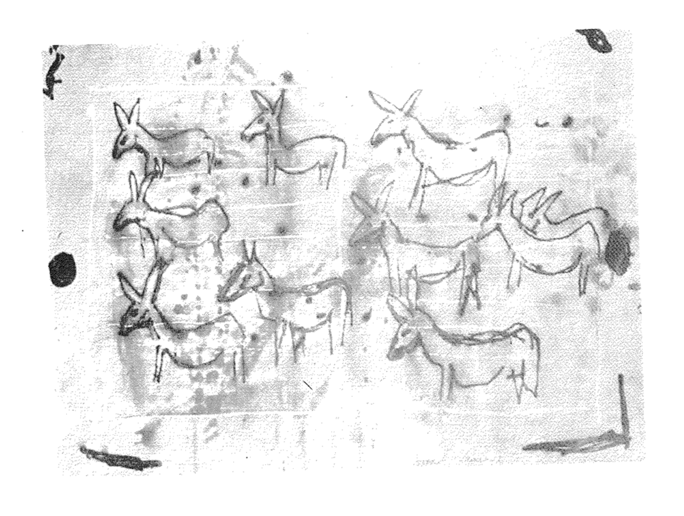
أتوسل إليهم أن ينظروا لى بحقد.. بكراهية أو بتحد حتى أتأكد من وجودى فى تلك اللحظة الشيطانية فلا يسمعوننى.

عندما تصبح المسافة بينهم وبين جسدى الملقى على أرض المعبد هى اللا شئ أغمض عينى وفجأة.... يتوقف كل شئ. أصوات الموسيقى.. الرقص.. اقتراب الراقصين.

أفتح عينى فإذا بالمعبد خال تمامًا. للحظات لا أستوعب الأمر.. أتحسس جسدى لأتأكد من وجودى أنهض باحثة عن الباب، لكن عن أى باب أبحث؟! يتحول المعبد إلى حجرة.. تقترب الجدران تدريجيا.. أحاول الصراخ بلا فائدة وقبل أن تتطابق جدران المعبد إلى الأبد يُخيل لى أننى ألمح وجهًا أعرفه يبتسم بتشفٍ.



نحت - طائر - للفنان حليم يعقوب



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتا



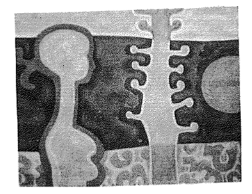
العددان السادس والسابع • يونية ويوليو ١٩٩٧م

تناسخ صور الآلهة

ترجمة مجهولة عن مالرو

للفنان الراحل رمسيس يونان

قصيدة جديدة لفاروق شوشة



تجليات الشجرة

فى معرض عز الدين نجيب

محمود بقشيش

تحرر المرأة بين مدرستين (مقال)

البراق محجوب

أبراج بابل (قصيدة)

محمد على شمس الدين

رؤية محمود تيمور لجمال عبدالناصر (مقال)

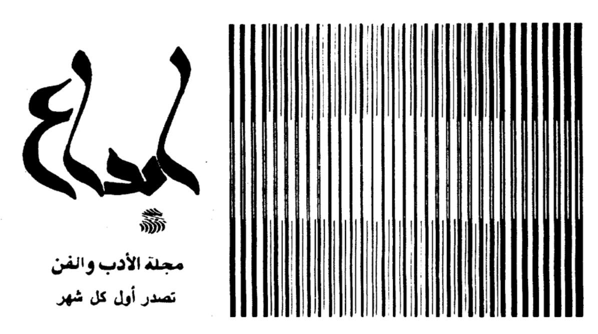
حمدى حسين

العاقلة جدا (قصة)

سميرة المانع

باختين وعلم اللغة (دراسة)

ت : أنور إبراهيم



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

أحمد عبدالمعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

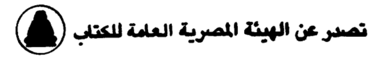
مدير التحرير

عبدالله خيرت

المشرف الفنى

نجوى شلبى





الأسعار خارج جهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار .
الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٢٠ درهما
اليمن ١٧٥ ريالا ـ البحرين ١,٢٠٠ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا
ابو ظبي ١٢ درهما ـ دبي ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٣٦,٤٠ جنيهاً شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .



السنة الخامسة عشرة ● يونيه - يولية ١٩٩٧م ● ربيع أول ١٤١٨هـ

هذا العدد



فى ذكرى «إلياس أبو شبكة»*

فيم احتجابك؟ لا زهدٌ ولا ورع!   وأنت سرٌّ بقلب الجمر يندلع

الكأس مترعةٌ، والصحب ما سكروا   فليس فى الكأس إلا الصابُ والوجع

كيف الخلاصُ؟ وسجن الوقت منغلقا   وأنت فيه نبى ما له شيع

توقف الوحى لم يُكمل رسالته   وأنت تزمع معراجًا وترتفع

كأن فى صمتك المسنون حدًّ لظى   يغلى، ومعجزة فى الأفق تلتمع

وأنت تبحر فى دنيا ملبَّدة   الموت عمَّدها والشك والجزع

عوقبت بالصمت والنسيان، فانهزما   خمسون مرت؛ وهذا الصمت ينقشع

---

*ألقيت هذه القصيدة فى الثانى والعشرين من الشهر الماضى، فى الاحتفال بالذكرى الخمسين لرحيل الشاعر اللبنانى إلياس ابى شبكة فى بلدته «زوق مايكل» بلبنان.
ونحن ننشر القصيدة فى صدر هذا العدد احتفالا بفوز فاروق شوشة بجائزة الدولة التقديرية للآداب هذا العام.

فيم احـتجابك؟ هـذا عطرك ازدحمت ... به الدروب، وهذا الشـمل مـجـتـمع

يا ناصـبـا لعناقـيـد الرؤى شـركـا ... وأنت تُمعـن فى سـحـر وتخـتـرع

يداك ترتجـلان الـلحن، فـانطـلقت ... قـيـثـارة لك، تشـجـينا، وتـبـتـدع

ليلاك ما برحت فى «الزوق»[1] شاخصة ... تـرنو، لـعـلـك آت، أم هو الـولـع!

تُجـسم الوهَم أطـيـافـا، وأخـيـلة ... ونحن بـالوهم كم نحـيـا وننخـدع

لعلَّ لمح مـحـيـاك الذى عـرفت ... يُطل، لـو كـان للأيـام مـرتجع

تستنطق الحـجـر المعـروق بعضَ لظى ... وتسـتـثـيـر فـضـاءً كلُّه لُمع

وتسـتـديـر، ومنْ كـفـيْك شـاردة ... تندى، وقـلب من الأوجـاع يُنـتـزع

عـجّل وبادر، فكم بـادرت مـفـتِـرعـاً ... هذا الوجـود الذى بالشـعـر يُفـتـرع

مَنْ سَلْسَل الحـرفَ إيقـاعًا ولـوَّنه ... نقـرًا على الروح تهـواه وتندفع

هذى بلاغـتـهم قـد عـفْت شِرْعتـهـا ... فليـس مـثـلك من يقـفـو ويتـبّع

فى أمـة لم تزل تجـتّر حكمـتـهـا ... شـاخت، فـكل جـديد عنـدها بدع

وإنمـا أنت نـار الله مـوقـدةً ... وذاك فـردوسك العـالـى ومـا يسع

أطلق أفـاعـيـه[2]، إنا أمـة بشِمت ... فـهل سيوقظهـا من عـجـزها الهلع؟

صـدمـتـهم فـأفـاقـوا، ثم عـاودهم ... من بعـد صـمتـك ما يُغـرى ومـا يزع

أبقـوك فـردًا، غـريبـا، نائـيـا، بدداً ... كصـوت عيـسى خفـيـضا ليس يُسـتمع

---

(١) الزوق بلدة الشاعر فى لبنان

(٢) الإشارة إلى ديوان إلياس «أفاعى الفردوس» كما لا يخفى على القارئ الفطن.

لم يعرفوك، ولو ذاقوا طِلاك، لما   باتوا على الوخَم المأفون أو هجعوا
ولا رأوا لوحك المسطور تحمله   فى راحتيك، وقلبا فيك ينخلع
يا قاب قوسين من سلوى ومرحمة   يا مبحرًا فى المدى، والبحر متسع
ألقى بك المدُّ يوما فوق شاطئنا   فما رأى مثلك العشاق أو سمعوا
يتيمةٌ من غوالى الدُّر ساطعة   يزُهى بها صائد فى اليمِّ مبتدع
غَواصَ لبنان، والأمواج عاتية   حاذر، فإن العذارى فى الهوى تقع

هذى الغَواياتُ كانت من هوى وصِبا   وأنت فى الجمر لا تُبقى ولا تدع
هذا الخلود طريق أنت مبدعه   من الفُتون، ووحى ليس ينقطع
عبادةً لجمال أنت باعثه   فى الحرف يورق والأحجار تنخلع
فاهتف به عين ماء شِئتَ أو جبلا   فأنت فى الحالتين الرِّى والشِّبع
واجمع مريديك من أقصى البلاد فقد   أفضوا لبابك مسحورين واندفعوا
للعبقرين سمت أنتَ تعرفه   للسماء جبين فيك ينطبع

هذا فضاؤك خِلوٌ ما به أحد   هذا غناؤك.. لكن .. من سيستمع!
إلا نثارًا بديدًا من زمازمهم   يزقو بها زامر فى الحى متضع
كيف الغناء ووطء الرعب يسحقنا؟   وهم يظنون أنا سوف نرتدع
كيف الغناء ووجه الذل يلبسنا؟   وجه كئيب خفيض الرأس مُمْتقع
فى موقف ليس إلا فارس ومدى   وليس إلا جبان دأبه الفزع

الطامعــون بنا لم يـيأسـوا أبداً وكـيف يـيأس من راووقه الطمع؟
ودواً لو اقـتلعونا من ضـمائرنا وأننا تحـتـهُم نطوى ونبـتلع
هبـهم نفوْنا وغـاصوا فى حناجرنا فكـيف لـبنـان من لبنان يقـتلع

شبـراً فشبـراً.. تضيق الأرض لا تسعُ ضـديـن، بينهـمـا التاريـخ يصطرع
ونحن نمسك وجه الأرض فـى لهف والأرض من نخـوة تعـصى وتمتنع
قـالوا: سـلام فـقلنا: علَّاً! ثم أتى أنىَّ يكون سـلام وجـهـه بشع!
وهل طلبنا مـزيـداً من مكائدهم؟ إنـا نغـصُّ ولما تـنْتـهِ الجـرع
لو أدركوا يـوم «قانا»[٣] ما جريمتهم وأى هول أتوا، أو بـاطل وضـعـوا
إذن لراحـوا ووجـه الأرض يلعـنهم والله والنـاس والتـاريخ والبـيع
ثاراتنا لم تـزل تُذكى مـواجـعـنا والجُرح يوغل فـى صـمت ويتـسع
وأنت بالـشـعـر تعلو كـل سـارية وسـر حـرفك مـرصـود وممتنع
غوَّاص لبـنان والأيـام تجـمـعـنا هذا الخلـيج، وهذى الشـمس تـرتفع
الشـعـر مـا بيننا حُلم نلـوذ به وليس كـالـشـعـر حـبل ليـس ينقطع
من مصر: صوتى، وإنشـادى، وقافيتى ومن سـمـا «الزوق» وجـه الله يطلع
يا مـانحـا وجـه لبنانِ جـسـارته لبنانُ يـبـقى ويحـكى .. والورى تَبع

(٣) البلدة التى كان أهلها ضحايا للجريمة الإسرائيلية البشعة عام ١٩٩٦

مراد وهبه

كسمولوجيا أم أنطولوجيا

قول شائع إن الفلسفة أنطولوجيا(علم الوجود) وبداية هذا القول عند أرسطو فى كتابه «الميتافزيقا» حيث يقرر أن الحكمة أو العلم الإلهى أو العلم الأول هو أعلى العلوم النظرية لأنه يبحث فى الوجود من حيث هو وجود، وفى محمولاته الجوهرية، بينما سائر العلوم يقتطع كل منها جزءًا من الوجود، ويبحث فى هذا الجزء ليس إلا. وفى مبحث الوجود من حيث هو وجود ينبغى أن نقتضى العلة الأولى. وفيما عدا العلة الأولى فإن العلل، فى رأى أرسطو، أربع وذلك فى مجال الطبيعيات. العلة بمعنى الجوهر أى الماهية، والعلة بمعنى الغاية. وبذلك تكون لدينا علل صورية ومادية وفاعلية وغائية. وأرسطو يتجاوز هذه العلل الطبيعية إلى العلة الأولى وهى المحرك الأول الذى يحرك ولا يتحرك. ومن هذه الزاوية فإن أرسطو ينقد الطبيعيين الأوائل لأنهم ينكرون البحث فى الوجود ويتفلسفون من غير مجاوزة الطبيعة فيكتفون بعلة واحدة هى العلة المادية، ويختلفون فيما بينهم حول طبيعة هذه العلة المادية.

قال طاليس إن الماء هو المادة الأولى التى تتكون منها الأشياء. ودليله على ذلك أن النبات والحيوان يتغذيان بالرطوبة. ومبدأ الرطوبة الماء. ثم إنهما يولدان من الرطوبة، ذلك أن الجراثيم الحية رطبة. وما منه يولد الشيء فهو مكون منه. بل إن التراب يتكون من الماء ويطغى عليه شيئا فشيئا كما يشاهد فى الدلتا المصرية وفى أنهر أيونية حيث يتراكم الطمى عامًا بعد عام. ومايشاهد فى الأحوال الجزئية ينطبق على الأرض بالإجمال، إذ هى خرجت من الماء وصارت قرصًا كافيًا على وجهة كجزيرة كبرى فى بحر عظيم، وهى تستمد من هذا المحيط اللامتناهى العناصر الغازية التى تفتقر إليها.

وقال انكسمانس بأن الهواء هو العلة الأولى. فهو يتكاثف ويتخلخل بذاته فيحدث النار فالماء فالتراب فتتكون منه ومنها الأشياء بأنواعها، وقال هرقليطس بأن النار هى العلة الأولى التى تصدر عنها الأشياء وترجع إليها. هى نسمة حارة حية عاقلة، أزلية أبدية. يعتريها وهَن فتصير نارًا محسوسة، ويتكاثف بعض النار فيصير أرضًا. وترتفع من الأرض والبحر أبخرة رطبة تتراكم سحبًا فتلتهب وتنقدح منها البروق وتعود نارًا أو تنطفئ هذه السحب فتكون العاصفة وتعود النار إلى البحر.

أما انبادوقليس فقال إن العلة الأولى أربعة عناصر:

الماء والهواء والنار والتراب، وهى على السواء ليس بينها أول ولاثان، ولكل منها كيفية خاصة: الحار للنار، والبارد للهواء، والرطب للماء، واليابس للتراب[1].

وأرسطو يغلِّط هؤلاء الطبيعيين الأوائل الذين يكتفون بعلة واحدة هى العلة المادية أيًا كانت تسميتها لأنه ينبغى التساؤل عن سبب الكون والفساد. والمادة عاجزة عن الجواب عن هذا التساؤل لأنها لا تغير ذاتها. فلا الخشب يستطيع أن ينتج سريرًا، ولا البرونز فى إمكانه أن يصنع تمثالاً. ولهذا فثمة علة غير مادية هى التى تسبب التغير. ومن ثم يتجاوز أرسطو الطبيعة إلى ما بعد الطبيعة، أى إلى العلم الإلهى وموضوعه الوجود العام وليس الموجود. والوجود العام هو الأنطولوجيا. ومن ثم فالأنطولوجيا هى الفلسفة. والفلسفة تبدأ بالدهشة، والدهشة تفضى إلى التفلسف، والتفلسف لا يتم إلا إذا كان صاحبه لا ينشد الإنتاج. وأرسطو يلح، فى أكثر من موضع، على سلب الإنتاج من الفلسفة. فيقول تارة إن صاحب المعرفة النظرية أكثر حكمة من المنتج، وأن المبادئ الأولى لا علاقة لها بالإنتاج. ولهذا فإن التفلسف ينشأ فى البلاد التى بها فراغ. والفراغ ليس ممكنًا إلا مع الثراء. الفلسفة إذن من حيث أنها البحث فى الوجود من حيث هو وجود هى أنطولوجيا معزولة عن الإنتاج. وإذا كانت الحضارة مردودة إلى ابتداع الإنسان التكنيك الزراعى، أى ابتداع الإنتاج فالأنطولوجيا لا علاقة لها بالحضارة. وإذا كانت الحضارة من ابتداع الإنسان فالأنطولوجيا يستحيل معها تأسيس أنثروبولوجيا، أى علم الإنسان. وأغلب الظن أن هذه الاستحالة هى التى دفعت كانط إلى بيان تهافت الدليل الأنطولوجى على وجود الله ليضعف من تأثير الأنطولوجيا على الفلسفة. فالدليل الأنطولوجى يدور على أن وجود الله متضمن فى تعريفه، بمعنى أن الله هو الموجود الذى لا يُتصور أعظم منه وهذا هو تعريفه، ومفاده أن ما لا يتصور أعظم منه لا يمكن أن يوجد فى العقل فقط. لأن فى إمكاننا تصور موجود مثله متحقق فى الواقع أيضا ومن ثمة أعظم منه، والنتيجة أن ما لا يتصور أعظم منه يمكن تصور أعظم منه، وهذا خُلف. وإذن فالله موجود فى العقل وفى الواقع أيضا. وارتأى كانط أن هذا الدليل غلط. لأن الوجود ليس محمولاً ذاتيا تختلف الماهية بوجوده لها أو بعدم وجوده. فمعنى مئة ريال لا يتغير سواء كانت الريالات متصورة أو عينية، وبالتالى لا يحق لنا إضافة الوجود إلى الموجود الكامل[2]. ومع ذلك فقد حاول هيدجر إحياء الأنطولوجيا ليتخذها أساسًا لتأسيس علم الإنسان.

يقول فى مفتتح كتابه «الوجود والزمان»:[٣] لقد نسينا التساؤل عن الوجود العام فى هذا العصر. وهو تساؤل ليس له مثيل لأنه هو الذى دفع كل من أفلاطون وأرسطو إلى التفلسف. ويتساءل هيدجر عما إذا كان لدينا جواب عن معنى لفظ «الوجود»، ويجيب بالنفى، ثم يعقب قائلاً: إنه من الملائم التساؤل من جديد عن معنى الوجود، ولكنه يردف قائلا: هل نحن اليوم فى حيرة من أمر هذا العجز عن فهم معنى الوجود. ويجيب بالنفى ثم يعقب قائلاً: علينا أن نوقظ الفهم مرة أخرى ولكن بشرط أن نرفض القول بأن التساؤل عن معنى الوجود هو تساؤل سطحى بدعوى أن الوجود هو الأكثر كلية، وبالتالى الأكثر خواء من بين التصورات كلها، ومن ثم يصبح غير قابل للتعريف. والبحث عنه يصبح غير ضرورى. والمفارقة هنا أن هيدجر يرى أن هذه الدعوى متجذرة فى الأنطولوجيا القديمة ذاتها، وأننا لن نفهم هذه الأنطولوجيا فهمًا صحيحًا إلا إذا أوضحنا التساؤل عن معنى الوجود، وأوضحنا الجذور التى نشأت منها المعانى الأنطولوجية. وجوابه عن هذا التساؤل هو أن الوجود هو الذى يحدد الكينونات من حيث هى كينونات، أى فهمها من خلال الوجود. بيد أن هذا الوجود ليس كينونة. الوجود إذن متميز عن الكينونات. ومع ذلك فإنه يُعرف ويتضح من خلال الكينونات. فأى الكينونات نختار؟ إننا نختار الكينونة التى تتساءل عن الوجود. وهذه الكينونة يطلق عليها هيدجر لفظ «دازين». والـ «دازين» هو تشخص للوجود. ومع ذلك فوجود الـ «دازين» ليس له دلالة أنطولوجية بالمعنى التقليدى للفظ «وجود» existentio لأن الوجود أنطولوجيًا يعنى الوجود الذى هو «فى متناول اليد» والـ «دازين» ليس فى متناول اليد ولذلك يحتفظ هيدجر بلفظ ex-istence للـ«دازين»، ويلفظ existentio للوجود الذى هو فى متناول اليد أى الوجود الأنطولوجى، إذن ماهية الـ«دازين» تكمن فى وجوده غير الأنطولوجى، أى فى ممارسة الحياة اليومية. والحياة اليومية للـ«دازين» تعنى الوجود - فى - العالم . وهذا الوجود يكشف عن الـ «هم» ومن ثم فإن الـ «دازين» مستوعب فى الـ «هم»، ومن ثم فهو مُلقى thrown. والهُم هو الذى يكوّن الـ «دازين» ككل. وينتج عن ذلك أن الـ «دازين» متجه إلى تحقيق إمكاناته. وغياب هذا التحقيق يمتنع معه استكمال الـ «دازين» لذاته ككل، وهذا يعنى فناءه. أما إذا حقق الـ «دازين» كليته فإنه يفقد وجوده - فى - العالم، أى ينتهى. إذن ثمة علاقة بين الكلية totality والنهاية ومعنى ذلك أن الـ «دازين» متجه إلى النهاية. والنهاية تعنى الموت. ونحن نتناول الموت فى الحياة اليومية على أنه شىء مكروه، ونقول إن فلانًا قد مات، ونتصور أن الموت لا علاقة له بنا. ومعنى ذلك أن الموت ليس حاضرًا بالنسبة إلىّ، وليس مهددًا لى. ومعنى ذلك أيضا أننا نقصد الـ «هم»، والـ «دازين» يفقد ذاته فى الـ «هم». والمطلوب منه ألا يفقد ذاته حتى يكون أصيلاً.

وعندما يفهم المرء ذاته بطريقة إسقاطية لما لديه من إمكانات وجودية فإن المستقبل يقع تحت هذا الفهم. والإسقاط مستقبلى. ومع ذلك فإن الـ «دازين» فى أغلب الأحيان يظل منغلقًا على إمكاناته. ومعنى ذلك أن الزمانية لا تتزمن دائما بمستقبل أصيل. بيد أن هذا التناقض لا يعنى أن الزمانية أحيانًا تفقد المستقبل، ولكن معناه أن تزمن المستقبل يتخذ أشكالاً متعددة. فثمة مستقبل أصيل ويسميه هيدجر التوقع anticipation.

ومعنى ذلك أن المستقبل الأصيل يجب أن يتحرر من المستقبل غير الأصيل. وال «دازين» نادرًا ما يكون فى حالة توقع. ومعنى ذلك أن المستقبل الأصيل يجب أن يتحرر من المستقبل غير الأصيل. وال «دازين» نادرًا ما يكون فى حالة توقع.

وتأسيسًا على ذلك كله يمكن القول بأن هيدجر قد شعر بخيبة أمل فى استعادة الإنسان لوجوده الأصيل بسبب طغيان ال «هم» فى الحياة اليومية، ولدينا دليلان على هذا القول . الدليل الأول أن هيدجر فى مقدمته للطبعة السابعة الألمانية لكتابه «الوجود والزمان» يقول: «إن الطبعات السابقة مكتوب على غلافها عبارة «الجزء الأول» إلا أننى قد حذفت هذه العبارة فى هذه الطبعة. فبعد ربع قرن لم يكن ممكنًا إصدار الجزء الثانى إلا إذا أعدت صياغة الجزء الأول من جديد» والدليل الثانى إشارته، فى خطة بحثه، إلى أنه لم يتناول على الإطلاق بحث الجزء الثانى وهو الخاص بالبحث فى الملامح الأساسية للتدمير الفنومنولوجى لتاريخ الأنطولوجيامع بيان إشكالية الزمان كمفتاح. كما أنه لم يتناول بحث القسم الثالث من الجزء الأول وهو الخاص بالزمان والوجود.

واعتقد أن الامتناع عن إصدار الجزء الثانى مردود إلى أن الوجود من حيث هو وجود هو نقطة البداية، ذلك أن هذا الوجود العام لا علاقة له بالإنسان، لأن الإنسان ليس له علاقة بهذا الوجود وإنما علاقته بالكون لأن العقل لا يعمل إلا فى الكون، ولأن العقل على الرغم من أنه جزء من الكون إلا أنه فى إمكانه أن يعى الكون فى حين أن الكون لا يمكنه أن يعى ذاته. ثم إن العقل لا علاقة له بالوجود العام. والدليل الأنطولوجى يعبر عن زيف هذه العلاقة، إذ إن العقل، فى هذه العلاقة، يدور فى حلقة مفرغة. وقد دلَّل كانط على هذا الزيف فى نقده للدليل الأنطولوجى. فهذا الدليل الأنطولوجى يعتمد على تعريف الله بأنه الموجود الكامل. ولكن الوجود ليس محمولا ذاتيًا تختلف الماهية بوجوده لها أو عدمه. فالماهية هى هى بالإضافة إلى مئة ريال متصورة ومئة ريال عينية. فليس من حقنا إذن إضافة الوجود إلى الموجود الكامل.

الأنطولوجيا إذن عقيمة، وعقمها مردود إلى أن الوجود العام يبتر الإنسان من الكون. وعلاقة الإنسان بالكون هى العلاقة الأساسية ذلك أن الإنسان لا يوجد - فى - العالم، وإنما يوجد فى علاقة مع العالم أو بالأدق مع الكون. وقد كانت هذه العلاقة مغموسة فى الأساطيرفى البداية إلى أن نشأت الحضارة فى وادى النيل ووادى دجلة والفرات والهند والصين. ففى هذه المناطق حدثت ثورة فى إنتاج الطعام كان من شأنها أن غيَّرت الأسلوب المادى والاجتماعى للوجود الإنسانى. وسبب هذه الثورة مردود إلى أزمة الطعام فى عصر الصيد التى دفعت الإنسان إلى ابتداع التكنيك الزراعى. وبفضل هذا التكنيك الزراعى نشأ العلم. فمن الأشكال المنتجة فى عملية الغزل نشأت الهندسة، ومن عدد الخيوط التى تنطوى عليها هذه العملية نشأ علم الحساب، ومن الحركة الدائرية التى تنطوى عليها عملية النسيج تأسس علم الميكانيكا واخترعت وسائل المواصلات.

وقد كان من شأن إبداع الحضارة أن تغيرت علاقة الإنسان بالكون. فبعد أن كانت علاقة افقية أصبحت

علاقة راسية. وهذه العلاقة الراسية تعنى مجاوزة الإنسان للكون. وهذه المجاوزة تعنى قدرة الإنسان على تأنيس الكون، وتأنيس الكون يعنى الوعى بوحدة الإنسان مع الكون. وتأنيس الكون ليس تامًا، وبالتالى فالوعى ليس تامًا. وتمام الوعى هو بتمام وحدة الإنسان مع الكون. بيد أن هذا الوعى الكونى لن يكون ممكنًا إلا ببزوغ إنسان كونى. وهذا الإمكان ممكن استنادًا إلى قانونين: قانون النشوء والارتقاء، وقانون الانتقال من الكم إلى الكيف. ولكن القانون لا يعمل فى فراغ وإنما يعمل فى واقع مادى. والواقع المادى الراهن يتمثل فى الثورة العلمية والتكنولوجية وهى تدور على ثلاثة محاور: الفيزياء النووية والحاسبات الالكترونية وغزو الفضاء.

تفصيل ذلك:

الفيزياء النووية هى علم الكون حديثًا وهى الفلسفة الطبيعية قديمًا عند الطبيعيين الأوائل. والفارق بين الحديث والقديم هو فارق كيفى. فالفيزياء النووية الحديثة هى بداية تحكم الإنسان فى الكون. وهذا التحكم لم يكن واردًا فى الفيزياء النووية القديمة.

والحاسبات الالكترونية تحتل مكان الذاكرة فلا يبقى للإنسان سوى الإبداع. وبذلك يسهم فى النقلة الكيفية لبزوغ الإنسان الكونى.

وغزو الفضاء الكونى يستلزم تعود الإنسان على الحياة فى الفضاء. وهذا من شأنه أن يحدث تغييرًا جذريًا فى الإنسان ينبئ ببزوغ نوع جديد يكون فى مقدوره تمثل الكون ذا الأبعاد الأربعة الذى تنبأ به اينشتين. ومن شأن هذا التمثل أن يسمح للإنسان برؤية الأحداث قبل أن تقع فتزول غربة الإنسان عن الكون.

ونخلص من كل ذلك إلى أن مستقبل الفلسفة يكمن فى أن تكون كسمولوجيا وليس أنطولوجيا.

الهوامش

(1) Aristot Le, Meta Rhysico, (Trans. Ross), Oxford, Clarendon Press, 1960 P.p. 983b-989b.

(2) Kant, Critique de la Raison Rare, Flammario tone 2.

(3) Heidegger, Beins and time Scmpress 1962. p. 1.

أبراج بابل

(١)

حينما رحلوا

كانَ فيِ الأرضِ

ما يشبه السيفَ والحفرة الخاويهْ

أعتَمَتْ مِزهريَّةُ هذا الفضاءْ

والبلاد التي احدودبَ النخلُ فيها

تلوذ بآخر ما يصطفيه الترابْ

سنُصغي لصوت ارتطام العظامِ على الأرضِ

نهوى إلى قاعِ هذا الخرابِ

ولكننّا لا نموتْ

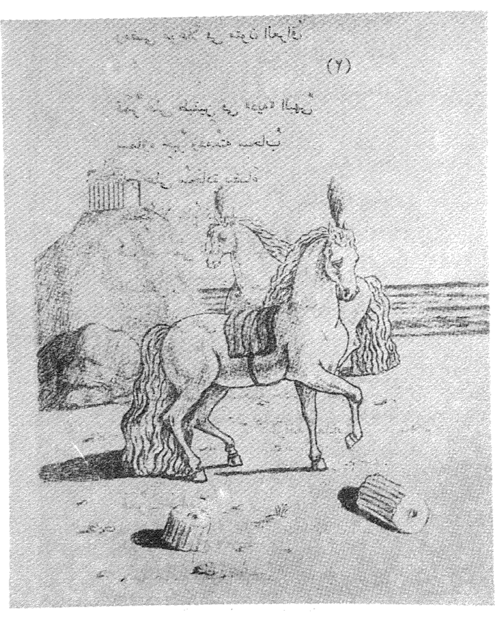
وها نحنُ يا صاحبِى لا نقول الوداعَ ولا نشْتهيهِ
نسلٌّ رماحًا مخبّأةً فىِ الثيابِ
لنتخس أضلاعنا ونأكل هذىِ البيوتَ
كفاكهةٍ مُرّةٍ وأخيرةْ

...

ألم تَرنَا
كبرنا ألوفًا من السنواتِ فى لحظتين؟
وفى اللحظة القادمة
سَنخلع آجُرَّ هذا العذابْ
ونكمل بالموتِ أسفارنا.

...

انتظرنا طويلاً
طويلاً بلا أملٍ
وحين أتى المصطفى
وزّع الخبزَ فينا
وقاسمنا فى المنافى لفافته
والسرير المخلّع
صبّ فى دمه ركوةً للرفاقْ



خيول البحر الابيض - ليثوجراف - ٧ ألوان للفنان دى كيريكو

ومضى موغلاً فى متون العراقْ

(٢)

قمَرٌ على طبقينِ فى «ديه» البهىُّ

سماؤه حِبرٌ ودمعُته سحابُ

قمرٌ على سُجّادةٍ بيضاءَ

يسجدُ لا ينامُ كأنّما

ضربته حُمّى العاشقِ البدوىِّ

فاستلقى. . . ورغبتُه حِجابُ

وأقامَ ينتظر التى غابَت

فلمّا كادَ

أو لمسَتْ أصابعهُ النحيلة خصرها النجفّى

أوقفَهُ العَذابُ

....

قَمَرٌ - خَرابُ

وينام فى أبراج بابلَ

وجه طاغيةٍ ينقرهُ الغُرابُ

ووجوه فلاّحينَ منشورينَ فِي الأهوار

فِي قاعِ السواد الحِيّ مثل ضفادعٍ غرقىْ

ولم يرثوا سوى أصفادهم
سكنوا هنالك فيِ المياه
وأصبحوا : دمُهم شرابُ

....

قَمَرُ ـ غيابُ
ليلوحَ فى بغداد
ما بين الرصافةِ فى مدار الخُلْد
والصحراءِ بابُ
ورأيتُهُمْ دَخَلوا
على أقدامهم زمرُ الملوكِ
ونحوهم أطيابُ فارسَ
أو قوافلُ من بهار الهندِ، شاخصةً،
تحفّ بها القبابُ
ورأيتُهُمْ خرَجوا
كما لو أنّ عاصفةً تغرّقهم
وتخطفهم عُقاب.

.....

قَمَرٌ ـ سرابُ

ويطير من بغدادَ حتى قاسيونَ

وصوته المشغول من قَصَب على الأهوار

يرسُم ظلّهُ

ومياه دجلةَ حوله

ينساب من زمنٍ إلى زَمَنٍ

وتسبقه القبابُ

قَمَرُ تَشَرَّدَ عن منازلِه الأخيرةِ

فانثنى

فدنا

فهرّته الكِلابُ

فأقامَ أدنى ما يُقيمُ لضوئه قَمَرُ

وهُنا هُناكَ أراد أن يقف الغريبُ على الترابِ

ولا تُرابُ.

(٣)

نحنُ لا نلمسُ الآن شيئًا

ولا نملك الآن غير خيالات آبائنا وقُرانا

وفى أولّ الموت نبتدئ الانتظار

شُموسٌ مجفّفة فى الأعالى

وفوق الجنائن عرسٌ يزغرد فيه الذبابْ
وحدها فى الخليج المراكبُ تبحرخاويةْ
بلا نشوةٍ تتأرَجحُ فوق مياهِ الجحيمْ
والصيادونَ فى قاعِ أجسادهم سَمكٌ دائخٌ
وتبحر فيه المياهْ
كل شىءٍ هُنا غارقٌ فى عَماهْ
صاعدونَ على سُلّمٍ لا يؤدى إلى الله
والطيور عن النخلِ ترحل
وهم راحلونْ
حَمَلوا فوق أكتافِهِمْ
مواعينهم وقُراهُمْ
وشيئًا من الرعبِ يلمع تحت القميص
العيونَ البوارقَ
أمَّ الكتابْ
غادروا
تركوا البابَ منخلعًا خلفهم
تركوا الزيتَ فى الصحنِ
والكتب المدرسيّهْ

حناجرهم

وبقايا سراويلهم

إنهم هكذا رَحَلوا

ثم عادوا على متنِ قوسِ النخيلْ

وقفوا فى صفوف التَعَبْ

ليس للخبزِ

لكنما للرحيلْ. . .

كأنَّ المنافى إقامتهم فى الزمانِ البخيلْ

يا بلادًا أفلتَتْ من مدى جاذبيّتها

تُرى كيف نسرقك الآنَ من قبضةِ السرطان؟

ومن فَلَكِ العقرب ـ الأفعوانْ؟

انْكسر الجصُّ فى السقْف

وانحطمت أضلَع الكروانْ

يبول الجنودُ على النخل

والنساءُ العباءات يبرقن خلف العيونْ

تسافر أعضاؤهنّ لكى تشترى

«ثُمَّنَ» الموتِ من فُتُحاتِ الجنونْ

من فسوخ المواخير والعابرينْ

يضيءُ مصابيحَ بغدادَ زيتٌ عجيبٌ
و «جسُر المسيَّب» أعمى
بقيّة خوفٍ تحرّكَ أعضاءهم فى المساءْ
على شاطئ النهر
تمشى سراويلُ من عَسَسٍ
وأقنعة من وجوه خفيّهْ
فجأةً سينغرس النصلُ فى الظهر
أو فى الجبينْ
فجأةَ لا تبينْ
سوى نقطةِ الدمِ تنسابُ فوق الرصيف
وتشربها بواليعُ بغداد. . .

. . . .

رأيتُ «النؤاسىَّ» يحمل نصلاً كبيراً
ويوشك أن يطعن النادلَ المستريبْ
ـ دلقوا خمرهم فى المراحيض ـ قالَ . . .
وأجهش حتى بكت روحه فى الإناء الكئيبْ
وخمسُ دوالٍ تحاصره كالأفاعى
وكان «النؤاسىُّ» يشربُ آخر ما سكبوا

من طلاءٍ على قبرهِ

ثم يمضى إلى نوبة الحَرَسِ الملكى

وها شهريارُ يُقطّع ماء الفراتِ بسكّينه

ويقتل ما تركته الحكاية فى أرضهِ من نساءْ

عناكبُ فى جرّةِ الخمر

تَقْشِر هذا الطلاءْ

وفى شرفةِ اللّه طائرةُ ورقيَّهْ

صراخُ طيورٍ على برج بابل

أيائلُ فى السهلِ مذعورةٌ

وفى الأرض ساقيةٌ

تتجرجرُ نحو الوراءْ

. . . .

لم يكُنْ مطرًا

ليصلصَل بين الغصونْ

لا إشارات للريح

أو رسالة غيمٍ بعيدهْ

هَرِمَ الوقتُ يا «بَدْرَ» هذا الفتونْ

ويناح فى جوف نخل الخصيب الغرابْ

تتساقط فى منحدرات المياهِ
كُراتُ الجنونْ
وفى الجذعِ يختبئ الجُرْذُ والأفعوانْ
زرقة الماءِ باهتةٌ
والطلاء الخفيف على الهَوْرِ يكشف أسراره
يموتُ «حَمَدْ»

مرتين يموت مرارًا
ولكنّ عينيه فى القاع مفتوحتانْ
خبزه لا يزال على سعف النخلِ منتظرًا
وكوز أماسيّه باردًا
وأبناؤهُ فى المساءِ يعدون أقدامهُ
رَجُلُ القشِّ تحشوهُ أيدى الجنودِ
بآلهةٍ من دخانْ
يخوضونَ هذى المعاركَ، أين؟
يطلع من داخل الفارس الورقىّ
شىءٌ يُسمّى الحصانْ
ينظر فى السهلِ نحو السماءْ
لا يرى غير صورته

وحين يظنّ الزمانَ مشى نحوه

ينقل بيدقه خِلسةً. . . .

ثم يدخل فى ظلّه ويغيب. . . .

آه يا بؤسَ نَخْلِ الخصيبْ. . .

. . .

سننتزعُ الآنَ أحشاءَ هذا الوثَنْ

ونلقى إلى النار فهدَ الحريقهْ

بقليلٍ من الأخضر المتبقىّ لنا فى النخيلْ

من التبغ فى فمنا

من الماءِ فى الساقيهْ

سنصنع فخّارة الأرضِ ثانيةً

والصوانيِ على مصطبات البيوتْ

ومن خفقةِ الطينِ نُهدى إلى امرأةٍ نَهْدَها

. .

مزيدًا من الطين

مِن رقَم الطينِ

كى نكتب تاريخنا

مزيدًا من الدمعِ والثاكلاتْ

سنبقى هنا وحدنا فى تماثيلنا الباقيهْ

فى الزقوراتِ

فى الجرار التى هشّمتها الهراواتُ

فى الصبيّة تخلع صندلها

وتسير على الماءِ حافيةً فوق خدّ الفراتْ

وهى تذرعه جيئةً وذهابا . .

سَمَكٌ يتقافز

حتى يلامس أعضاءها

. . .

هل يجيئون من تعب غامضٍ؟

هل نُعوّل يا سيدى

على ضوئهم وخُطاهم؟

. . .

إنه الرعدُ يطرق باب الحياةْ

أم هو الصوتُ لأسلافنا؟

كل ما يرحل عنّا يعودْ

مَنْ سيرفع هذى الكوابيس عنّا

فتنتشر الشمسُ فى قوسِ هذا الوجودْ؟

أرى فوق هذا البناءْ

شفقًا من طيورٍ

يلوح ويخبو

زغاريد من لعثماتِ الصغارْ

قمرًا تحت ضوءِ القَمَرْ

نساءً ويخصفْنَ فوق سرائرهنَّ الزهورْ

على البطنِ وردٌ رقيقٌ

يشفّ كضوء عليلْ

ورمّانة فى السرير مجمعّة من نهودِ النساءْ.

. . . .

سنقترعُ الآنَ للشمس

لنْ نبيع إذنْ وجهنا وخُطانا

قبرنا وعظام آبائنا

ما تبقىّ من الصُوَر العائليّة فى البيت

ورائحة النوم عند الضحى

والحليب الذى فار من ضرع أبقارنا

. . .

وَصَلْنا إذنْ

فلْتنتظرنا السماءْ

المجاريف قائمة فى الحقول

بَلَم النهر

والعَرَقُ المتفصّد من قدمِ الراعيهْ

واقفانِ هنا

فَلْتتفتَّحْ تُويجة هذا الزَبَدْ

فنغسلَ بالماءِ وجه الدماءْ.

. . .

قليلاً من الشمسِ أو من هواءِ العراقْ

جُرْعةً من فُرات

ولو زحمته التماسيحُ أو سممته الأفاعى

لكى نستعيد مزامير أسمائنا

. . .

أيها الرجُلُ البالغُ الحزنِ

يا أبَتِ

أراكَ على تلّةٍ فى أعالى الشآمِ

تحدّقُ فى الأفق حينًا

وحينًا تشيرُ بإصبعك السهم نحو الحمامْ

أتبكى؟

أتبكى إذنْ يا غريبْ؟

وتصغى إلى صوت ماءٍ

على سقفك النجفىّ الكئيبْ؟

إلى الشاى فى حائط القبو

منحدرًا من عيونِ الصغارْ.

. . .

أيها الطائر المتعمم بالريح

والرعدة الصافية

أبى

يا شريدَ العراق

بيروت

سميرة المانع



العاقلة جدا

دخل غرفته فى الصحيفة التى يعمل بها مكتئبا، وجدها هناك، ضخمة الجسم، شعراً منفوشاً، عمرها يناهز الأربعين، قابعة على كرسى، وكأنها طامسة فى حوض ماء، أخبرته أنها فى انتظار زميله عصام المقنيطى، وقد خرج توا من الغرفة لحاجة ما. «من حضرتك؟» تساءل ليشبع فضوله الدائم: «أنا نبيلة بقلاوى، أصلى من الخليج، أسكن حاليا فى لوس أنجلوس، مررت على لندن الآن أثناء طريقى إلى أهلى» أجابته بأريحية من يتوقع السؤال، رد مجاريا عفويتها: «أهلا وسهلا» شعر أنها لم تكتف بذلك، بل تريد الاستمرار فى الحديث معه: «أسكن وحدى فى لوس أنجلوس»، «وحدك؟! » بوغت لاستغرابه، ثم خجل، لتدخله فى شىء لا يعنيه، «نعم أنا وحدى، أسكن وحدى، أنا حرة، شقتى هناك أعيش فيها»، اقتنع بمنطقها وصراحتها متعاطفا، اكتفى ليكفر عن جهله، بكلمة: «لطيف». مازالت نبيلة، على ما يبدو، راغبة فى إتمام الحديث: «أهلى مازالوا بالخليج، والدى متوفى. الغريب أن علاقتى به مازالت علاقة حب/ كره، انتحرت، مرة، بسببه، بلعت ٤٨ حبة أسبرين، نقلونى إلى المستشفى، وهناك جاء كل من أعرفه إلا هو، بينما انتحارى كان بسببه...».

جاء عصام فى تلك اللحظة للغرفة مستعجلا، وجدها منسجمة بالجلسة، امتعض، كيف يغلق الحديث؟ يوجهه إلى دفة أخرى، لم يعجبه تطرقها إلى أمور شخصية مع زميله القريب، حياة الإنسان، بنظره، يجب أن تبقى سرية، بكل الأحوال والظروف، يعطى من حوله أمورا سطحية، أو فلتكن على الهامش، هكذا تمشى.. لا شىء عميق، يستلمح ما يردده، بين حين وآخر، على أنه حديث نبوى يعتز به، يرويه لمن حوله ليأخذوا به من أجل نجاتهم، يردد ما سمعه: «وإذا بليتم فاستتروا» على أنه حديث نبوىّ شريف لا يحتمل إلاّ أن يكون صحيحا، يفسره بالطريقة التى ترضيه، حسب مرامه،

مستأنسا بالتفسير، هذه المرأة يجب إيقافها، صاح على زميله الصحفى، مطنبا، مفخما، لا فى لفت الأنظار إليه أو إعلاء شأنه، بل من أجل أن يلهيها، يخدعها، وفى الوقت نفسه يخفيها عنه، يهربها بالعباءة، إذا أمكن، يحتفظ بها لنفسه فقط، بأقل الخسائر المادية والروحية المتعلقة به.

صاح على زميله، مشيرا إليه بإصبع الاتهام، واصفا قدراته، يمدحه ويثنى عليه، كمن يوبخه لإساءة دوره:

ـ هذا أحسن شخص بالصحيفة خبير بالموسيقى.

بمجرد أن سمعت نبيلة بقلاوى الكلمة الأخيرة حتى عقبت:

أنا أحب الموسيقى.

الله أكبر كم من أشياء تحبين! سكت على مضض، لكن الزميل الممدوح، فاته أن الكلام عنه لمجرد ذر الرماد فى العيون، امتطى صهوة الفرح، اقبل عليها بكل أجراسه وخلاخيله، سألها وكله عيون:

ـ صحيح؟!

ـ طبعا أحبها.

يا للمصيبة! فتحت لهما بابا جديدا، على أن أسده بسرعة، قبض على زميله متلبسا بحب هوايته الوحيدة، والأخيرة متهيأ كى يمسك قطة، يلاطفها، يمسح فروها الناعم، قبل أن تهرب منه، ضجرة، يائسا من أن يقيدها بين أحضانه، وجه السؤال لها مكتظا بالبهجة:

ـ أى نوع من الموسيقى تحبين؟

ـ أحب الأوبرا.

لا بأس، تفرغ لها كلية، تصور أنها ستقول أنها تحب «شهرزاد» أو «الدانوب الأزرق» أو ما شاكل، تحب الجاز أو الأغانى الشبابية أو حتى أغانى عبدالحليم حافظ، مع هذا لا بأس، أحس بحاجته القصوى للمزاح لسبب مجهول، دهش متفاجئا من قدرته على ثرد خبيز فى قصعة الحياة البوهيمية. البناية عابسة متجهمة، دائما مهمومة، نادرا ما تمر بها نسمة هواء من الفضاء الطلق أو يفتح الباب فيها دون يقظة الحراس المنتبهين، خوفا من قنبلة فى هذه الأيام، أو من حامل متفجرات، الكل خائف على عمره عندما تذكر هذه الأشياء. الصحفيون مرهقون، متضايقون من بعضهم البعض، قسم منهم محشور فى مهنة الصحافة لا عن رغبة أو تأهيل وإنما لعدم وجود وظائف أخرى، أو لأجل خاطر فلان أو علان الذى توسط له لإشغال الوظيفة الصحفية حبا بالارتزاق. سقطت نبيلة بقلاوى بينهم كهدية من السماء للتخفيف عن شقاء البشر المساكين. عاد لأسئلته الملحة متلهفا وكأنه يقرب كرسيه منها من شدة الزحام:

ـ ولماذا تفضلين موسيقى الأوبرا؟
ـ احب أن أبكى.
الحمد لله! ما أجمل السبب! امرأة ثرية، حرة، تعيش فى لوس أنجلوس، تمر على لندن فى طريقها إلى أهلها فى الخليج، ربما مرة فى السنة، تبكى عند سماع موسيقى وغناء الأوبرا، شىء منعش، دليل الإحساس، لزيادة التوضيح، قالت نبيلة، بدورها، ولإعطائه فكرة كافية لإشباع فضوله وزيادة معلوماته اللاضرورية:
ـ حجز لنا عصام، هذه الليلة، للذهاب إلى دار الأوبرا لسماع أوبرا «لاترافياتا».
مطت الكلمة الأخيرة مطا حتى صار الألف ألفا ثم ألفا. عصام منهمك مشغول بتهيئة نفسه للخروج معها من بناية الصحيفة كلية، مستعجلا، كى ينهى علاقتها بزميله الفضولى المتحشر. يرتب حاجياته ومقالاته فى الملف، يضع قسما منها فى الأدراج، تحرك أخيرا، قائما من على الكرسى، مشيرا لها، بانفراج، أن آن الأوان هيا قومى، لنقلع. فى آخر لحظة تذكر زميله المهمل مفكرا فى مستقبله معه فى الغرفة، وحدهما، غدا، انتبه للأمر، فتريث قربه، لتطييب خاطره، لإعطائه حصة لذيذة ولو ضئيلة، من المتعة التى سيهرع لها، ناوشه نتفة، حاسبا حساب انتقامه منه، انتقام المحروم، لاشك، غرف بيده من أجل تطييب خاطره وتسليته، شيئا منها أثناء النظر لها، أعطاه له لتبرئة الذمة:
ـ نبيلة رسامة وكاتبة قصة.
ـ صحيح.
أعاد الزميل هذه اللفظة، التى لم يعد لها معنى، وكأن لا توجد فى قاموسه كلمة مناسبة، أثناء ذلك، شعر الزميل أن قدميه تقفان للقيام أيضا، استسلم للوداع المرتقب الذى يوشك أن يحصل الآن، مد يده لمصافحتها ممتنا من هذا اللقاء السريع البهيج، مسرورا من حسن العشرة. وقبل الخروج النهائى أتمت نبيلة لبس معطفها خوفا من برد لندن، حسب تعليقها، مستكملة تعديل نفسها للذهاب بعيدا عن مكان لا يشبه الجنة الموعودة، ناهيك عن جنة عدن الموصوفة بالأديان. شرعت تسير أمام عصام متأنية، بتثن وتكسر، متمايلة، الخوجلى، لوت رقبتها قبل أن تغيب، موضحة اهتماماتها بالمختصر المفيد:
ـ أنا أرسم سريالى، أعمل كولاج أيضاً، فن حديث.
يا ساتر، خرجت هذه الكلمة، دون أن يدرى، من شفتى الزميل الواقف للوداع، ضغط عليها بقسوة من بين أسنانه، مستاء من أن اللفظة قاسية كحد منشار.
فى اليوم التالى جاء عصام متأخراً، تلقاه زميله دون الأحضان متلهفا، تحرى ما جرى له الليلة الماضية، ما أخباره وكيف أمضى ليلة أمس مع نبيلة فى حفلة الأوبرا، ينبش بفضول رجل مهمل ملقى فى الشارع، بينما يرى غيره قد تمتع بالرقص فى أرقى الصالات، عصام يمارس سلوكه السهل المتتع معه، المتبطر كالمليونير (أوناسيس) عندما يأتيه محاسبه

بعشرة ملايين دولار، متسائلا منه أين يضعها، فيضجر منه مؤنبا منزعجا: «ضعها فى أى مصرف تشاء، فى (باركليس) أو (ويستمنستر) أو (لويد) أو غيرها، ضعها فى أى حساب لى فى هذه المصارف ولا تضايقنى».

عصام، اليوم،، منزعج من نبيلة ليلة الأوبرا. لماذا باللّه عليك؟! اوه، لقد جلست قربه، محتكة به، طيلة الوقت، خدا إلى خد، يدها امتدت تريد أن تمسك يده، تعصرها بين حين وآخر.

همس فى اذنها مؤنباً: «نبيلة، على مهلك، عيب، الدار ليست كباريه، إنها (كوفنت كاردن)». زعلت منه نبيلة زعلا شديداً: «قلت كباريه!» أكلت راسه بعد ذلك، تعيد وتصقل احتجاجها: «تقول أنا من الكباريه، أنا من الكباريه، أهذا رايك فى، أنا فاتحة شقتى فى لوس انجلوس، أنت شفتها، أنا ادعو، أكرم، أضيف، اأنا من الكباريه؟» وعصام يتوسل بها أن تسكت، يرجوها: «اللّه يخليك، نبيلة، اسكتى، دعينا نسمع» وهى لا تأبه برجائه، تصر على مناقشته فى تلك اللحظة بالذات، تريد إفحامه: «لا، لا، أنت قلتها، الحين قلتها» وعصام مضطر للرد عليها لتهدئتها: «يا بنت الحلال، أنا لم اقصد شيئا، لم تتأثرين» وتلح نبيلة: «لا أنت قلت أنا من الكباريه، أنت قلتها، التو قلتها» وعصام يكرر اعتذاره: «لا حول ولا قوة إلا باللّه، واللّه العظيم لم أقصد شيئا، أنا أعتذر، اللّه يهديك» وهى: «لا، لا، أنت قلتها، الحين قلتها» والموسيقى تعزف، والغناء يصدح خارجاً من القلب المملوء بالحب والغضب والمغفرة، يسمع بأذنيهما وكأنه طنين زنبور.

أين أجد مزهرية للورود فى هذه الدائرة الناشفة إلا من الأوراق والأقلام؟! عصام يبحث متسائلا فى أنحاء دائرته مستاء ذلك النهار. يداه تحضنان باقة ورود يانعة ملونة، عطرها يضوع فى الأنحاء. أخيرا عثر على إناء قبيح الشكل منسى مرمى فى زاوية على أحد الرفوف. أخذه مدردما وملأه بالماء إلى نصفه من حنفية فى داخل مكان يسمونه مخزن الحوائج وفيه زاوية لتحضير الشاى، خرج منه موبخا نفسه على اختياره الردىء لهذا الإناء القبيح بدل أن يكون مزهرية رشيقة أنيقة تليق بالورود المتمايلة على بعضها البعض من شدة الألطاف:

ـ انظر باللّه عليك، انظر لهذا الإناء. لم أجد إلا هذا الوعاء الكريه مثل الطيط، ما العمل.

أراه زميله القابع كالعادة بمكانه، المحتاج لأية إثارة ليخرج من صمته وضجره الدائم. أراه الورود المحمولة على ساعديه، فض بكارة السيلفون والشريط الساتان الملفوفة بهما. قرأ بطاقة الإهداء المرسلة بواسطة بريد خاص إليه فى الدائرة. قرأها بصوت عال، بعد أن نزعها من باقة الورود المسكرة:

زهور من مخزن هارودز

من نبيلة إلى عصام

المجنونة! تصور المجنونة، هل تستطيع أن تفهمها؟! وضع باقة الزهور فى الإناء البشع، منزعجا، مرة أخرى، كأوناسيس، متكدرا من نقوده الفائضة المتكدسة فى المصارف قبل أن يموت، شاتما لائما من ذكره بها: «المجنونة بعثت لى ورودا من أغلى محل فى لندن، من مخزن (هارودز)، وعلى عنوانى بالدائرة، يا أخى ماذا فعل؟! مجنونة».

كان زميله الذى تسربت له معابثات الزوبعة، وشاركه فى حصة لذيذة، ولو صغيرة لا أهمية لها، يتسلى بالمنظر كله، متمالكا نفسه من الضحك، يخالس النظر للورود الرائعة: «يا أخى المجنونة عاقلة، فهى لا تبعث الورود على عنوان بيتك، فأنت متزوج ولديك أطفال وتخاف من زوجتك». اجبر نفسك على السكوت، لا فض فوه، هبط رأسه منكبا على الصحيفة أمامه، مفتشا عن فضائح ولو بالورق، ممارسا مهنته، صحفى بالتمام والكمال.

بقيت الورود هادئة زاهية بالغرفة، منتظرة، لعدة أيام، قبل أن تذبل وتتفتت ككل شىء فى هذا الوجود، لم تنفعها وسائل دفاعها الصامتة الشوكية المثبتة بين طياتها الناعمة المفعمة بالعطور، دون حول أو قوة، مثل التأوهات.

لندن 1997.



عبد العزيز العاصى

قصيدتان

الظـــل

... وَ هُوَ الظِّلُّ
لا تلْسَعُهُ نَـــارٌ
ولا يَغْسِلُهُ الماءُ
ويَسْعَى عَلَى التُّرْبِ وَلاَ آثَارَ
يَحْيَا دُونَ أَنْ يُسْعِفَهُ بِالنَّفَسِ الحَىِّ هَوَاءُ ...
... عَبَثًا نَحْسَبُهُ مُنْتسخًا مِنَّا...
بشَرا كُنَّا.. جماداً أو زواحف
أَوْ ذَوَاتِ الأَرْبَعِ المُرْتَبِعَهْ!!
فَخَيَالٌ هُوَ فى إِظلامِهِ

أَعْمَقُ مِنْ أَفْكارِنَا . . عَابِرَةً أو سَاطِعَهْ!!!
أَزَلِيٌّ أَبَدِيٌّ
وَإِذَنْ . . . أَنْفَسُ مِنْ خِبْءِ الكُنُوزِ الأَرْبَعَهْ

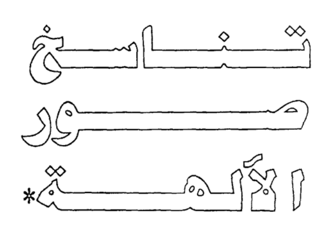
الحجـــر

. . . قَبْلَ أَنْ يَتَرَسَّبَ فى ظِلِّه الحَجَرُ . . .
كَانَ مَاءً وَشَيْئاً مِنَ الرَّمْلِ كَانَ
وكَانَ هَوَاءً
وَنَارًا تَلوبُ . . وَتَسْتَعِرُ
قُلْتُ مَاذَا لَوَ انَّ يَدِى فَرِكَتْ حَجَراً
هَلْ يعُودُ كَمَا كَانَ رَمْلاً وَمَاءً
وَنَارًا مُزَمْزِمَةً وَهَوَاءً؟
تُرى . . هَلْ يَعُودُ كَمَا بِتُّ أَنْتَظِرُ
. . . هُوَ كَنْزٌ عَصِيٌّ
فأىُّ تَمَائِمَ تَلْزَمُنى؟؟
كَيْ يَبُوحَ بِأَسْرَارِهِ الحَجَرُ

تونس

أندريه مالرو

ت : رمسيس يونان



* مقدمة كتاب "La Métamorphose des Dieux" لوزان، سويسرا، ١٩٥٧. وهذه الترجمة العربية التى كان الفنان الراحل رمسيس يونان قد شرع فى إنجازها دون أن يمهله أجله ليتمها، قد عثرت عليها أسرته مؤخرا بين أوراق الفنان الكبير، وقد سلمها الاستاذ إدوار الخراط للمجلة، بناء على رغبة أسرة الفنان فى أن تخص بها قراء (إبداع).

أما أن عهدا جديدا قد بدأ، وأن التصوير فيه قد ولد حوالى عام ١٨٦٠، فهذا أمر لم يعد أحد يجهله. وأما أن معه قد بدأ ماض للفن لم يسبق له مثيل، فذلك أمر لم نكد نفطن له إلا اليوم. ولقد مضى زمن طويل منذ ان توقف الفن عن أن يكون على ما كان عليه فى الشرق القديم، أو فى العصر المسيحى، وفى أسيا وأمريكا الوسيطتين بل وفى بلاد الإغريق. وإننا لم نعد نرى فى الفن اليوم زينة الحياة التى رأتها فيه المذاهب الجمالية المتعاقبة، والشعور الذى يخامرنا أمام لوحةLapicta D'Avis (أحزان العذراء الأفينونزية)، أو لوحات فيلاسكيز ورمبرانت، وتماثيل مواساك (الفرنسية) وايللورا (الهندية) ولونج - من (الصينية) وأمام التماثيل العتيقة الإغريقية أو المكسيكية والسومرية الحديثة والمصرية، .. شعور لايصدق التعبير عنه إنما هو بعبارة ترتبط بفكرة المتعة حتى وإن كانت متعة العين أو بفكرة الجمال بمعناه التقليدى.

ومن الجلى أن الباب الملكى بكاتدرائية شارتر، وتماثيل جوديا، لم تخلق للتذوق، والشعور الذى توحى به إلينا لايمت بصلة إلى هذا المعنى.

ومن يرون أن الفن موجود وقائم فعلا. وهم من نطلق عليهم اسما غريبا هو «الهواة» لأن حضارتنا لم تعثر على اسم آخر يليق بهم، لايجمع بينهم صفاء الذوق أو حسن التخير، وإنما يجمع بينهم إقرارهم بوجود القوة الخفية التى تسمو على الواقع التاريخى لأنها تعتمد على سبل أخرى غير سبل الجمال، وتُضفى صفة المثول الفعلى فى نظرهم على رسوم من عصر ما قبل التاريخ، لأن كلمة السحر تعجز عن تفسير قوالبها، وعلى التماثيل

السومرية التى لايكادون يعرفون عنها غير أسمائها، وعلى سيدة إلشى LaDame d' Elche التى يجهلون عنها كل شئ (من الآثار الفينيقية الإيبرية فى القرن الثالث ق م)

وتصوير عرض الآلهة كما نعلم كان على مدى آلاف السنين هو علة وجود الفن، ولكن علمنا بهذا كان عرضا إلا أن أول حضارة لا أدرية (غير مرتبطة بدين معين) قد أحيت وبعثت الآثار الفنية الدينية لأنها أحيت وبعثت كافة الحضارات الأخرى. وفى هذا الميدان غير المحدود الذى يختلط فيه الفن الرومانسكى بفنون الشرق القديم، وقت الإمبراطوريات الآسيوية والأمريكية التى استقرت فى عصر وسيط لم يتبدل، وفنون قارات لاتاريخ لها - فى هذا الميدان يظهر لغز القوة التى تجمع عندنا بحق فى وجود مشترك بين تماثيل أقدم الفراعنة وتماثيل أمراء سومر، والتماثيل التى نحتها **ميكل انجلو** وصناع **شارتر**، بين الرسوم الجدارية فى أسيزى (الايطالية). والرسوم الجدارية فى نارا (اليابانية)، وبين لوحات **رمبرانت** **وبيرو** **ولافرنشيسكا** **وفان جوخ** - وبين لوحات **سيزان** ورسوم الثيران الوحشية على جدران كهوف لاسكو.

ولتتخيل شيطانا حارسا (على هيئة قط)، يقول **لبودلير** بعد فراغه من كتابه نائر Les phares: «هلم نلقى نظرة» ثم يدخل به إلى متحف اللوفر كما هو فى صورته الراهنة.

إن **بودلير** سوف يذهل بادئ ذى بدء للمكانة التى يحتلها النحت، إذ كان يرى أن النحت بالقياس إلى التصوير، فن يسير إلى الانقراض كشعوب «جزر الكاريبى». وكان اللوفر فى عهده متحف عاديات؛ وفى المتحف البريطانى، كانت آثار البارثنون الرخامية تبدو كان لها طابعا عتيقا؛ أما تمثال النصر الساموتراثى فلم يكن قد كشف عنه بعد.

وقد تحدث **بودلير** دون شك عن «الهمجية» التى لامحيص عنها، وتتصف بالتركيبية والصبيانية، والتى غالبا ما تظل بادية فى الفن المكتمل (مكسيكيا كان أو مصريا أو أشوريا) وترجع إلى الحاجة لرؤية الاشياء على نطاق كبير؛ وكان قوله هذا على هامش دراسة عن الرسام **قسطنطين جويس** C. Guys ، ولم يشر قط ببعض التفصيل إلى الآثار الفنية التى تتجلى فيها هذه البربرية؛ ولكنه لايشيد الا **بميكلانجلو** **ويوجيه**. وينبغى الا يضللنا **فيوليه** او - **دوك** او **فكتور هوجو**، ذلك أن الترميمات الأثرية التى قام بهما أولهما تكفى للدلالة على أن الفن القوطى كان إذ ذاك تابعا لعلم الآثار، وأن «فن» النحت القوطى لم يكن شيئا مذكورا وأن إحياء فن النحت القوطى وكذلك فن النحت المصرى لم يتم إلا بعد دراستهما بنحو قرن من الزمان فلم يحدث قط أن ذكر **بودلير** كاتدرائية **شارتر**.

وسيلحظ **بودلير** مسرورا حين دخوله قاعات التصوير اختفاء النزعات الإيطالية والأكاديمية التى كان يزدريها، وارتفاع شأن **ديلاكروا**، ومجد **جويا**، ولكن هل كان من الممكن أن يقرأ دون دهشة هذه العبارة التى كتبت تحت لوحة Pietá وكشف عنها بعد موته فى مدينة فيلنيف - ليز - افينيون: «هذه اللوحة يشار إليها أحيانا باعتبارها أهم آثار التصوير الفرنسى»؟ ولم يرد ذكر **لجوتو** او **لفان إيك** فى «المنائر»... إن هذه اللوحات

التى استبعدت من لوفر **بود لير** لم يحل محلها فى متحفنا لوحات أخرى بطريق حسن التخير السائد على غيره، كما تنبأ كثيرون، وإنما حل محلها الانتشار الكبير للوحات التى تعلق فى مداخل المساكن دون غيرها من اللوحات ونقصد بها لوحات البدائيين (السابقين على عصر النهضة) وهى لوحات تتواءم مع النحت الذى تم إحياؤه وبعثه.

وإذا ما اتى الشيطان الحارس عند خروجه من المتحف الحقيقى على ذكر المتحف الخيالى، فإن عصرنا سيبدو **لبودلير**، من فسيفساء رافنا حتى جرينفلد، ومن تماثيل **شارتر** الملكية وحتى التماثيل الأوقيانوسية، عصرغزا المتحف فيه فن لم يكن هو نفسه غاية نفسه.

لقد تغير معنى كلمة الفن عندما لم تعد تنطبق أولا على آثار قصد بها استثارة الإعجاب، كما أن عالم الفن قد تغير حين لم يعد قاصرا على مثل هذه الآثار؛ وحين دخلت فيه الآثار التى يتضح أن تأثيرها فنيا لايمت بصلة إلى القصد الذى هدف إليه مبدعها. إن عالم الفن لدينا هو العالم الذى يمكن فيه أن يصبح تمثال رومانسى للمسيح المصلوب، وتمثال مصرى لميت ما، أثرين فنيين موجودين فعلا وحضارين. وكان **ديلاكروا** يعدهما من الطرف المتازة إذ أنه كان قد أمضى شهورا فى دار **جورج صاند** بجوار كنيسة نوهان - فيك، مع أنه لم يكن أقل جهلا بالفن الرومانسى من **بودلير** بل ومن **سيزان**، فما من حضارة قبل حضارتنا عرفت عالم الفن الذى أبدعه فنانون لم يكن لفكرة الفن وجود لديهم.

وإذا كان ظهور آلاف الآثار الفنية الدينية التى لم يسبق لأحد أن أعجب بها مجتمعة، ولم يسبق لأحد أن أعجب بها منذ قرن من الزمان، يثير التساؤل عن الفن كما كان يتصوره **ديلاكروا** و**بودلير** و**ڤاجنر** بل و**تين** و**ماركس** أيضا، فذلك لأن الفنون الدينية (كفننا الذى يبدو أن أشكال هذه الفنون تسوق الأدلة الخفية التى لاتنتهى على شرعيته) تنبذ أو تأنف من إخضاع الصور لما تشهد به الحواس. فبالنسبة لنحاتى **مواساك** ونحاتى **ايللورا**، وكذلك بالنسبة لمصورى الجدران فى **أجانتا** وصناع الفسيفساء ببيزنطة، كان الظاهر والواقع لهما مدلول واحد: فكل واقع إنسانى هو مظهر فى نظر «الحقيقة» التى يهدف فنهم إلى إبرازها أو الإيحاء بها.

وطالما كانت القيم الأساسية للفن مقصورة على القيم الخاصة بالفنون الكلاسية والباروكية أو مختلطة بها فإن نبذ إخضاع الصور لشهادة الحواس يكون أمرا لايمكن فهمه، يعزى لهمجية المجتمع الذى كان يعمل له الفنانون ولولائهم لنماذج مبجلة على قصورها (وهذا الولاء هو الذى عرف به **ليوناردودافنشى** الفن البيزنطى) أو لعدم حذقهم خاصة. ولما لم يعد هذا النبذ يعزى بازدراء إلى عدم حذق الفنانين، أصبح يعزى باحترام إلى المواءمة بين أشكال النحت والعمارة - وبينها، وبين عمارة معينة، ذلك لأن التماثيل الباروكية البندقية لاتقل فى مواءمتها بعمارتها عن التماثيل الرومانسية، وانفصل التمثال العمود شيئا فشيئا عن العمود، ولكن أشهر التماثيل/ الأعمدة، وهى تماثيل **شارتر**، لم تجئ من الأعمدة، وإنما جاءت من تماثيل **تولوز** التى هى أقل استطالة منها؛ واستطالة التماثيل لاتتبع البتة ارتفاع العمارة القوطية،؛ فقد شاهدناها على النقيض، فى بعض التماثيل البرونزية الأزورية، وفى تماثيل ويى wie (الصينية) وفى النقوش المنحوتة على سفوح الجبال من

أفغانستان حتى المحيط الهادى، وكيف يمكن أن نبرر النحت الأفريقى بتبعيته للعمارة وكان كشفه لاحقا على الكشف عن النحت الأسيوى؟! ومناور ايللورا وكهوفها ماذا تدين به للعمارة؟ وفى كثير من المعابد الهندية تسبق التماثيل البناء المشيد لها، والمعابد البوذية على طريق الحرير ليست مبان وإنما هى مناور؛ بلغ فيها التجاوب بين النحت والجبل جعل المتاهات المهجورة فى جوبى والمغاور/ المتاحف فى يون - كانج، تفرض على الغربيين إلى اليوم وجودا خارقا للطبيعة؛ والنحاتون لايعمرونها بأى إلهام إلهى أكثر مما كان صناع الموزاييك البيزنطيون يعمرون به كنائسهم. ومهما يكن من اضطراب فى تطور النحت فى آسيا، فإن العبقرية فيه، كما هى فى غيره، انتصار على القوالب. ولكن ما من سلطان، حتى وإن يكن سلطان المادة، يمكن أن يفرض نفسه على هذا الأثر الفنى مثل روح تلك الظلمة العاتية التى تتبدى فيها الآلهة، وفيها يمحى الإنسان، وتحول صورته أو يمتد طوله.. إن التماثيل المقدسة تتوافق مع المعبد برابطة أعمق من رابطة الخضوع للعمارة فالنحات وشأنه فى ذلك شأن المعمارى، إنما يعيد للآلهة السفلية، وللمطلق أولا ظلاً للظاهر مطهرا من أدرانه.

وكلمة «العمارة» توحى إلينا أولا بواجهات أو أبنيه أثرية منعزلة، وذلك دون ريب لأننا قد ألفنا الأعمدة والواجهات ألفتنا لشوارعنا، ولكن البنائين فى العصر الوسيط لم يجعلوا لواجهات كاتدرائياتهم الوالجة فى المدينة، تلك الصدارة التى ننسبها إليها، فعمارة الكاتدرائيات كالعمارة الإغريقية فى دقة إحكامها، ولكنها محكمة «من الداخل» وقد عرف الغرب أيضا التحكم فى الفراغ أى العمارة التى تظل مئات السنين، وليس هدفها تشييد قصور الآلهة بقدر ما هو إنشاء أمكنه تتردد عليها الكائنات العلوية التى تستحضر هذه الأمكنة صورها ومتى عكفت عبقرية المعماريين على تحصيل ما خفى من الأسرار فسيان إن هم حفروا الهيكل الذى يتشح فيه الإنسان بظلمة الليل، أو أقاموا الكنيسة المسيحية التى يتلقاه الله فيها، أو شيدوا الصرح الهائل الذى تحيط فيه النجوم بالإنسان.

ولبعض الأشكال قدرة على إضفاء التقديس على المكان، ولعل هذه القدرة لم تتبد فى أى موقع بقوة أكبر مما تبدت به فى منطقة الجيزة، التى تصدت فيها بعض من أقدم هذه الأشكال لمواجهة السعة غير المحدودة. ويكفى أن ننظر إليها فى عكس الاتجاه الصحيح حتى يستعصى فهمها ويبدو أبو الهول وكأنه مقبض سكين هائل؛ ولم تنجح الصور الشمسية فى نقل لهجة حديثها لأنه لمن العسير تصويرها ساعة تجليها بكامل مغزاها ولكننا عندما نرى الليل، ونحن مقبلون من القرية لا من الطريق، يرخى سدوله وراءها، نجد أطلال المعبد الخاص شاخصة فى المقدمة بأجزائها المظلمة المختلطة، والجدران التى أقامها البشر يختلط أمرها بالأحجار الدائمة فى غبرة الشمس الغاربة. ولانرى قوائم أبى الهول الضخمة، ومن علٍ تبرز الرأس دون جسم، معلقة فوق شفق صحراء الصعيد وقد حلت الكتلة الصخرية محل الرقبة. وهى ذاتها صخرة فرض عليها إنسان الحضارة الأولى صورته مزهوا بنفسه. والتدرج فى نحت أبى الهول بلغ بملامحه إلى حد انعدام الشكل، فأضفى عليها طابع «أحجار الشيطان» والجبال المقدسة؛ ويحف جانبا غطاء الرأس وكأنهما جناحا الخوذات البربرية، بالوجه العريض البالغ الذى يمحوه اقتراب الليل، ويصبح هذا

الطلل الغالب أشبه بحدود رسم هيروغليفى أوعلامة بشكل شبه منحرف على صفحة السماء الشفافة.

وفى ظل الهرم الأكبر تذيب حزم الأشعة الأخيرة أبا الهول فيزداد ضخامة وعلى بعد يغلق الهرم الثانى دائرة المنظور، ويجعل من هذا القناع الجنائزى الضخم حارسا، لشرك نصب أمام موج الصحراء وظلمات الليل. إنها الساعة التى تعود فيها أقدم الأشكال المحكمة فتلقى بهمس الديباج الذى تجيب به الصحراء على خشوع الشرق منذ القدم ، والساعة التى تبعث فيها هذه الأشكال الحياة فى المكان الذى جرى فيه حديث الآلهة وتقوم بإقصاء الفضاء الواسع الذى لا شكل له، وتحكم مسير البروج التى يبدو أنها لاتخرج فى جوف الليل إلا لتدور حولها.

إلا أنه لا الآلهة ولا الكون، ولا الموت تكفى لإبراز الصوت العميق الذى يربط الصحراء بالنجوم، كما يربط أمكنة أخرى بين وهج الغابة الكبيرة وشمس الظهيرة، ومن بين الوديان المليئة بولولة القردة عند مولد النهار. وبين الحقول غير المحدودة، وصفاء السماء، وبين الكهوف المجدلية وأعماق الأرض. والقوة التى تبدت هنا فى صفائها الصحراوى سوف تبدو أيضا فى كافة الحضارات القديمة وفى الكنائس الرومانسية بل وفى الكاتدرائيات. فما الذى يجمع إذن بين المشاركة الروحية التى ملأت بها مناطق شبه الظل فى العصر الوسيط رحاب الكنائس، وبين الطابع الذى دمغت به المجموعات الأثرية المصرية الفضاء الواسع؛ أى ما الذى يجمع بين كافة الأشكال التى حصلت على نصيبها من الصفات التى لايمكن إدراكها؟ إنها جميعا تفرض علينا وجود عالم آخر ليس بالضرورة عالما جهنميا أو فردوسيا وليس هو عالم ما بعد الموت فحسب: إنه عالم ما بعد الحياة. ولكنه شئ حاضر؛ فالواقع هو الظاهر بالنسبة لهذه الأشكال جميعها، وإن يكن ذلك بدرجات متفاوتة، وثمة شئ آخر ليس ظاهريا ولايسمى دواما بالله، هو أن التواؤم بين استمرار خروج الإنسان عن السبيل وبين ما يهيمن على الإنسان أو لايعيره بالا، يكسب هذه الأشكال قوتها وميزتها: فغطاء رأس أبى الهول يأتلف مع الأهرام، ولكن هذه الأشكال العملاقة ترتفع معا من الحجرة الجنائزية الصغيرة التى تغطيها ومن الجثمان المحنط الذى كان عليها أن تجمعه بالأبدية.

ذلك لأن النحت المصرى يلحق بأبدية الموت كما يلحق بأبدية البروج السماوية إذا ما تناسينا الفكرة التى فرضتها المسيحية على الموت، وإن تكن تماثيل المملكة القديمة ونقوشها قد تآلفت مع الحجرة الصغيرة المظلمة فى المصاطب كما تآلف أبو الهول مع الصحراء.

هذا وإن يكن الفن المصرى فنا جنائزيا إلا أنه ليس فنا حزينا، فهو لا يحوى هياكل أو أجساما عارية مضناه Transis (كما هو الحال فى الفن الأوربى الوسيط) ولكن منذ أن انقطعنا عن أن نعد المقابر أضرحة، فإننا جعلنا منها منازل ريفية، للعالم الآخر؛ وأصبحنا نرى فى المومياوات شعبا دفن مع لعبه الفخارية أو الذهبية، أى طفولة لانهاية لها. إلا أن هذا الريف إنما هو الأبدية، وزمان ما ليس بالإنسان، وليس هو أطول الأزمنة الإنسانية فالفن المصرى لايحاول أن يحدد ما كان كما تحاوله التماثيل النصفية الرومانية: إنه يوصل الميت بالأبد كما يوصل الفن البيزنطى الإمبراطور الحى إلى

القداسة، وهو يبدع الأشكال التى توفق الصور الأرضية على ما لايمكن إدراكه فى العالم السفلى تبعا« للمعت» قانون الكون: فهو يقيم الظاهر على أنه الحقيقة.

ومعرفتنا بحضارات ما بين النهرين أقل من معرفتنا بالحضارة المصرية. إن سومر تجهل الصوت الغامض المقنع الذى تجده منف فى الآثار العديدة التى بقيت لنا منها وفى مراتبها وتماسكها واستمرارها. وقد استحالت الزيجورات ترابا، وروحها أشبه بالرقائق الذهبية المطروقة التى كانت زهورا منتفضة تزين رأس الملكة سوياد فى الحجرة الجنائزية التى ترك آخر الأحياء الخارجين منها آثار خطاه على صلصال أرضها. نجد حليا هيئتها من نهاية عصر ما قبل التاريخ، وملكات يسبحن على القيثارة بحمد البروج الفلكية الكلدانية بين منجمين يرتدون مآزر من الريش ومحاربين أشبه بالهنود الحمر على الشاهد المعروف بشاهد العقبان تحت راية من الصدف والقار. هنا أيضا نجد رائحة الرمال المصرية، وبداية لرائحة الدم الآشورية، إن التماثيل الصغيرة من عصر ما قبل الأسرات، والتى راسها على هيئة الثعبان تنحدر من ظلمات أشد هولا من تماثيل الوحوش المصرية الملساء، على أننا نعلم على الأقل، أن من نحتوا العيون الدقيقة لآلهة الإخصاب وتماثيل اشنوناك الوحشية، ورأس الوركاء الرائع، كانوا أيضا ممن عبر عملهم عالم الأشياء التي لايمكن إدراكها. وقد عارض مروض الوحوش السومرى حيوان ما قبل التاريخ بوجه يكاد يكون وجها إنسانيا ويحتمل أن ذلك كان قبل مصر؛ وجاءت «المغنية الكبرى» من أعماق الزمان بجسمها الشبيه بجسم فينوس الكهوف وراسها الشبيه برأس طائر زانغ. ثم جاء نحات عبقرى فى لجاس وأقام الإنسان فى مواجهة الكون المضطرب بمواءمته له مع الكون المهيمن الذى رسمه المنجمون. إن كل «جوديا» جالس وإن لم يزين أية عمارة مشيدة، هو إنسان وزيجورات فى الوقت ذاته، والأيدى ذات الأصابع المتعامدة والتى تعلو الكتلة السفلية الضخمة للساقين، إنما هى شعار لعالم منيع ليس هو عالم الإنسان: «فالمهندس المخطط» عابد ومعبود ومعبد معا.

ومن الممكن أن نتصور تفسيرات عدة لهذه الشخوص المنتمية لحضارات بائدة. ولكن ما توحيه إلينا تنطق به عاليا حضارة أخرى لاتزال حية ألا وهى حضارة الهند.

ونتبين ذلك أولا عن طريق ما أخفقت فيه، فالأصنام الحديثة المقطبة التى تخلط تحت أشجار جوز الهند العالية بين الأقنعة السيلانية ووجوه المهرجين، تتجرد من الأسلوب، ومن المعنى الكونى أيضا ولكنها تمد أذرعها الصغيرة المضحكة نحو الأساطير التى يداعب فيها الأبطال العمالقة لحاء نخيل الجوز بريح الهملايا: إن الفن الهندى لايزال يبتهل إلى أمهات اللورا، بكل آلام الاحتضار. إن مواكب الحج لاتزال باقية؛ وكذلك الآلهة النحاسية الصغيرة المتزجه بعضها ببعض كالحبوب فى القدور الحمراء عند أبواب المعابد، وأماكن تجمع العربات المسقوفة وهى أكبر فى الحشد الذى شيد **شارتر**. وفى كل مساء فى موسم الأمطار حين يتصاعد الضباب الدافئ من مياه البرك الصغيرة خلال النخيل المخضل، يخرج نداء الهيكل العتيق من الأبراج المزرقة؛ وفى الدروب الضيقة المقدسة التى يصحو فيها التجار على أحمالهم من الأعشاب العطرية يخرج الرجال المخضبون بالرماد الأبيض وتنام القردة كما كان الحال فى عهد

رامايانا. إن التجارة المسعورة تضئ كل الأنوار الكهربية فى الهند وتختلط بضجيج أبواق السيارات فى الغسق المطير. ولكن ذلك ليس إلا مجرد مساء فى عصر التدهور الأوروبى - مساء من بين مساءات وتدهورات أخرى كثيرة، وعلى بريقه النيكلى وترى الأبقار المقدسة القرية ويرخى الهدير الرتيب الصادر من الهيكل مرة أخرى ستار ليل الڤيدا.

إن دم الأضاحى يسيل فى ميازيب محفورة حول القضبان الحجرية. وتشم العنز رائحته ولكنها تحاول التملص وهى تحت التماثيل المقطبة، على الرغم من الأريج النفاذ لثمار الأرض وشجر الياسمين، ويتحول المعبد المهجور عظيم الطراز إلى وكر. ولكنه فى زرايته لايزال يجهربأن العبقرية الهندية قد جرؤت فيما مضى على ابتكار جلال الدم.

إنها عبقرية حية حياة عبقرية الكاتدرئيات، إن نداء الهيكل «وصرخة العنز/ الأضحية يُرجعان صدى صوت اللورا الذى يعلن أن الحقيقة قائمة فيما وراء الظاهر؛ وأنها موجودة فى كل فن دينى مهما اختلفت العقيدة التى يقوم عليها. إن هذا الإحساس الذى سيطر على أغلب الحضارات قد غاب إدراكه عن الغرب الحديث بصفة دائمة تقريبا، وهو، أى الغرب، يترجم هذا الإحساس إلى لغته. إن الظاهر ليس هو الوهم كما انه ليس هو الحلم فالوهم يقابله عالم المحسوس، والحلم يقابله عالم اليقظة أما الظاهر فيقابله كل ما وراء كل «محسوس» وهذا الماوراء ليس فقط تصورا معنويا تلتقى فيه فكرة اللانهاية بالفكرة الميتافيزيقية المجردة أو المطلقة. فالهند تعلمنا يوما بعد يوم أن هذا يمكن أن يكون حالة من حالات الشعور، وأن الإحساس بالظاهر وليس فكرته، يقابله الإحساس بما يجعله ظاهرا. وكل الحضارات التى أحست به قد اتخذت منه أساسا لإدراك الحقيقة الأسمى.

وإذا كانت بلاد ما بين النهرين ومصر وإيران لاتعرف منه الآن إلا ما احتفظ به الإسلام فإنه لايزال يبث الحياة فى القصص الشعبى من ميسور حتى كشمير، بعد أن بث الحياة فيما مضى فى تعاليم راماكريشنا وأسفار البورانا

ففى عزلة الغابة أخذ الناسك **نارادا** يتأمل وقد تعلق بصره بورقة صغيرة متألقة، وأخذت الورقة تهتز ولم تلبث الشجرة الباسقة كلها أن أخذت فى الاهتزاز كما لو كانت فى مهب الرياح الموسمية عند مرورها بالغابة الضخمة الساكنة على الطواويس النائمة، إنه فشنو:

قال حفيف أوراق الشجر فى وسط الصمت المطبق:

- تخير أمنياتك

- وأى أمنية أتمناها غير معرفة سر المايا لديك؟

- وهو ذاك. ولكن أذهب وجئنى بشئ من الماء

والتهبت الشجرة من القيظ.

وبلغ الناسك أول الأكواخ ونادى فالفى الحيوانات نائمة وإذا بصبية تفتح له «وكان صوتها أشبه بحلية ذهبية انعقدت حول رقبة الغريب»؛ ويعامله أهل البيت كأنه صديق يألفونه ويتوقعون عودته منذ وقت طويل. إنه واحد منهم منذ الأبد. لقد نسى الماء وسوف يتزوج الفتاة وكل منهم كان يتوقع أن يتزوجها.

وقد تزوج الأرض كذلك والشمس المحرقة على دروب الأرض الممهدة التى تمر عليها الأبقار وحقول الأرز الدافئة والبئر التى تعمل بالسير على عارضتها الأفقية،

والغسق على قمم النخيل، واللهب الوردى لمواقد الروث فى الليل وقد عرف البلدة التى يخترقها الطريق الذى لاينتهى ومن فيها والمعبد الصغير بآلهته الطفولية وكشف عن الدواب والنبات التى تعين الإنسان وهبوط المساء على الجسم المنهك والهدوء العميق بعد الحصاد، والفصول التى ترجع كما يرجع الجاموس من عين الماء فى اخر النهار كما كشف فى بسمات الأطفال الضجر وسنى القحط. وبعد وفاة حميه أصبح رب البيت.

وفى ذات ليلة من السنة الثانية عشرة أغرق الفيضان الموسمى الماشية وجرف المساكن فيهرب ساندا وزوجته ممسكا باثنين من أبنائه وحاملا الابن الثالث فى هذا السيل من الطين القديم. وينزلق ابنه الذى يحمله على كتفه. ويتخلى عن ابنيه الآخرين وزوجته لينتشله فيجرفهم السيل ولايكاد ينهض فى الليل الملئ بالأصوات المدوية واللزوجة، حتى ترديه شجرة مقتلعة. ويقذف به التيار الكثيف على صخرة، ولايكاد يفيق حتى لايرى شيئا حواليه غير الطمى الساكن تطفو عليه بقايا الأشجار وعليها القردة.

ويجهش بالبكاء فى مهب الريح المبتعدة ويصيح «يا بنى.. يا بنى» ويرجع صوت الريح المباغت المهيب الصدى «يا بنى.. أين الماء؟ لقد انتظرت أكثر من نصف ساعة...»

إن فشنو لفى انتظاره فى الغابة المتوهجة الساكنة أمام الشجرة الباسقة المهتزة.

وهناك روايات عدة لهذه القصة، من النص الموجود فى «الماتشسيا يورانا» إلى الحكايات التى ترويها مرضعات الأطفال، وفى كافة هذه الروايات على اختلافها نجد أن العودة إلى «الواقع» هى أيضا جزء من دورة الظاهر والاقتراب فيها من السر المستغلق يطيل مدة الفيضان؛ وفى بعض الأساطير الأخرى تلقى هجرة أسراب النمل على الآلهة دروسا فى ماهية العدم بل إن فشنو ذاته ليس إلا جزءا من دورة عليا للظاهر.. وليست معيشة نارادا الثانية لاحساب لها لأنها كانت حلما، وإنما هى كذلك لأنها كانت واقعية مثل معيشته الأولى؛ وللتعبير عن ذلك بلغة الغرب نقول: إن الظاهر هو كل ما يخضع لسيطرة الزمان، وكل ما ليس إلا جزءا من الحياة فهو دنس إن الغرب يعلم مدى عناية الهند بالتطهر من الموت، ولكن ينبغى أن يعلم كذلك أن عنايتها بالتطهر من الولادة ليست بأقل. ومكافحة هذا الإحساس بالظاهر القائم على إدراك عميق مستمر للزمان قد أتى بالعمارة الدينية وكذلك بتماثيل المعابد. وليس المعبد «بيتا» أكثر من الزيجورات أو الهرم والرمزية الكونية التى نجدها على درجات متفاوتة فى كافة العمائر الدينية ليست صورة تخطيطية للعالم، وإنما هى وسيلة لخلق الأمكنة التى يتخيل فيها الإنسان من فوضى العالم الظاهر كونا منظما، ومن هذا الكون المنظم صلة بقوة منيعة تحيط به وتسيطر عليه. وبالنسبة للغرب فإن الكنيسة هى أولا البناء الذى تقام فيه الشعائر؛ ولكن كثيرا من المعابد منذ عهد سومر لم تعرف أى نوع من الشعائر الدينية على الرغم من أنها كانت أماكن للعبادة. ومعابد الهند رموز للجبل المقدس الذى تسكنه الآلهة، وفى معبد بايون بانجكور، وفى مواجهة الجهات الأربع الأصلية، تطل الوجوه المئتان للملك الممثل على صورة **بوذ يساتقا** على البشر المقدسة التى لاترى ويربط تأملاتها بالعوالم السفلية. وفى جاوة نجد أن مهندس (بارابودور) قد أخضع ما يرى لما هو كائن إلى حد أنه لم يستطع أحد

قبل الطيارين الأول أن يعرف أن هذا الطريق الطويل الذى فرضه البناء على المواكب للوصول بها إلى لحظة الإشراف وعاله، هو العلامة الكبرى التى يرمز بها إلى الكون. وسواء أكان المعبد بناء أو محرابا، فإن وظيفة النحت والتصوير هى جلب صور الحقيقة إلى مكان الحقيقة الذى يعمل المعبد على خلقه.

ان التمثال المقدس صورة انقذت من عالم الظاهر، كما أن المعبد مكان أنقذ من العالم المحيط به. فالقرين الجنائزى فى مصر القديمة يشبه الميت الذى هو يسكن مقبرته. و«الجوديا» و«البانتوكراتور» يشبهان البشر ولكنهما يصبحان «قرينا» أى جوديا پانتوكراتور يختلفان عن البشر بكل ما يفصلهما عنهم. وبوسع نحات اليفانتا الهندى أن يضاعف أطراف آلهته التى لا حصر لها، ولكنه لايستطيع أن ينحت تمثالا لسيفا إلاعلى هيئة إنسان، ولما كان لاينحت تماثيله إلا على أساس ارتباطها بالآلهة، فهو لا ينحت تمثالا لإنسان لايكون إلا مجرد إنسان: إن ما يجمع بين معابد طيبة ومعابد ايللورا وبارابودور وأيا صوفيا والمسجد الامبراطورى بأصفهان، إنما هو إبداع الأمكنة التى حققت النصر على عالم الظاهر، وإن ما يجمع بين تماثيل زوسر والجوديا، والپانتوكراتور وتماثيل الكون باليفانتا وتجلى الأبدى بمواساك، إنما هو خلق الشخوص التى توفق أشكال الحياة للحقيقة الأسمى التى تسيطر عليها.

إن الفنون التى اعتبرت وحدها فنونا عظيمة منذ قرن، سواء كانت فنونا مسيحية أو غير مسيحية - وهى الفنون الأوروبيه منذ عصر النهضة والفنون الإغريقية منذ عصر بريكليس وفنون الممالك الهلنستية وروما؛ كانت هى الفنون الوحيدة التى لم تنزع إلى إظهار مثل هذه الحقيقة؛ وعلى هذا فإننا نقوم بإحياء كافة الفنون الأخرى وبعثها.

والفن فى حضارة ما هو الفن الذى تبدعه هذه الحضارة، وهو فى الوقت ذاته مجموع الأشكال الموجودة فعلا لديها.

فعصر النهضة لم يأت بشكل فنى جديد للاحياء فقط، وإنما أتى بشكل فنى جديد للموتى ايضا أما عصرنا فإنه لا يأتى فقط بفن التصوير الخاص به، وإنما هو يأتى أيضا بمتحفه الخيالى الذى يكمل جانب منه متحف اللوڤر المعروف فى القرن التاسع عشر، كما كمل هذا الأخير مجموعات آل مديتشى، والجانب الاخر من المتحف الخيالى يلغى اللوڤر ويحل محله كما حلت مجموعات آل مديتشى محل الكنوز الفنية للاديرة.

وكان من الممكن أن نفطن من قبل إلى عالم الفن الذى نشأ مع حضارتنا، لو أننا لم نخلط بينه وبين تطور الفن السابق عليه، أو لم نر فى نشأته نتيجة حتمية للفتوح والكشوف وأعمال التنقيب. فهل كشف الغرب عن الفن الأفريقى مع الموز؟ إن الفن المكسيكى كما نعلم لم يكشف عنه مع الكاكاو، كما أن مستكشفى القارة الأفريقية لم يكشفوا عن الفن الزنجى وإنما كشفوا عن الأوثان الزنجية. والمغامرون الإسبان الذين فتحوا العالم الجديد لم يكشفوا عن الفن المكسيكى وإنما كشفوا عن الأصنام الأزتيكية. ولم ير الأوربيون فى فن كافة جزرهم إلا تحفا وطرفا غريبة. ولو أن القرن التاسع عشر الذى كان يجهل تاريخ سومر كان قد كشف عن «رأس الوركاء» لوضعها فى عداد الأصنام الكلدانية، واهتم بها الاهتمام التاريخى

الذى كانت تلقاه مثل هذه الآثار من حيث صلتها المبهمة بالتوراة. إن الأصنام تصبح أعمالا فنية إذا ما غيرت المراجع، التى نرجع إليها ودخلت فى عالم الفن الذى لم تعرفه أية حضارة قبل حضارتنا. إن أوروبا كشفت عن الفن الزنجى حين تأملت النحت الأفريقى فى الفترة الواقعة بين سيزان وبيكاسو؛ لا الأوثان بين أشجار جوز الهند والتماسيح. وكشفت أوروبا كذلك عن فن النحت الصينى العظيم من خلال التماثيل الرومانسية، لا من خلال التحف الصينية المعقدة. وهى لم تكشف عن الفن الرومانسى فى أقصى الأرض، وإنما على جدران كنائسها وتيجان أعمدتها. على نحو ماكشفت فيما مضى عن الفن القديم فى الأطلال التى كانت تزدحم بها روما؛ وعلى نحو ماكشفت فى الفلاندر وإيطاليا عن صور البدائيين الموجودة بهما منذ أن صورت.

فالتحول الذى حدث فى صورة الماضى كان قبل كل شئ تحول فى أسلوب الرؤية. ولم يكن ممكنا دون ثورة جمالية، أن يلحق نحت العصور القديمة، والموزايك والزجاج الملون؛ تصوير عصر النهضة والملكيات الكبرى؛ ولم تكن المجموعات الإثنوجرافية على الرغم من ازديادها لتتخطى الحاجز الذى يحول بينها وبين المتاحف، وكان من العبث أن تسود أوروبا العالم، لو أنها لم تنبت فن التصوير الذى أزال الفنانون بواسطته الغشاوة عن عينيها، وكشف لها عن «القدرة على التكوين» فى الأعمال الفنية التى كانت ترى بها «تشويها فى التكوين» تعزوه إلى العجز وعدم الحذق. إن فننا لايكفى لتعليل هذا البعث؛ ولكنه بعد أن أخضع عالم الظاهر للخلق والإبداع الفنى قد أماط اللثام عن العالم الذى يصبح فيه إله من آلهة المكسيك نحتا لاصنما، وعن العالم الذى تشترك فيه لوحات الطبيعة الصامتة لشاردان مع تماثيل الملوك بكاتدرائية شارتر مع آلهة اليفانتا فى وجود فعلى وهذا هو أول عالم للفن العالمى، وإنه لأشد اختلافا عن سابقه.

ففى متاحف اللوفر والأوفيس والبتى، وفى القصور تحتفظ اللوحات والتماثيل بطابع الطرف النفسية الذى ورثته عن ماضيها فى قاعات القصور الملكية؛ وهى لاتزال تكون «المجموعات» فى أحدث المتاحف بأوروبا وامريكا. إن المتحف يحيل العمل الفنى إلى مجرد شئ؛ ولإدراك هذا التحول علينا أن نوازن بين القاعات القوطية بمتحف اللوفر، بل ومتحف الأديرة بنيويورك من ناحية؛ والكاتدرائية من ناحية اخرى! وإذا كان المتحف الخيالى يضيف إلى كل متحف حقيقى (فضلا عما هو موجود فى كافة المتاحف الاخرى) الكاتدرائية، والمقبرة، والكهف التى لايمكن أن يحتويها اى متحف منها فإنه ليس مقر للترف الرفيع، وليس قصرا دخله الفن ركاب الأثاث، يستبعد النحت الأفريقى وجزر الاقيانوسية ويقبل مرحبا على الصور الثمينة للشرق الأقصى ـ كما استبعد فيما مضى الفن القوطى. إن عالم الفن لدينا لايقتصر على الأعمال الفنية، فإن تمثال (يوث Euth) الكورية الماثل فى ذاكرة كل فنان، يرقد خمسة عشر عاما فى قبو المتحف القومى بأثينا ولكنه ليس عالما يتكون من أشياء، ومنذ الرومانسية أخذ التمييز يتضح بين عالم الأعمال الفنية oeuvres d'art وعالم التحف أو الطرف الفنية obgets d'art...

ثم إن المتحف الخيالى، وهولا مكان له إلا فى ذهن كل منا، لاينبغى أن يكون تراث أمة مثل متحف الأوفيز أو البرادو، بل إنه لاينبغى أن يكون تراث حضارة، كما هو

الشأن فى متحف اللوڤر، والمتحف القومى فى لندن أو واشنطون؛ ففيه تصبح الفنون الأوروبية الكبرى فنونا كبرى بين غيرها من الفنون على نحو ما أصبح تاريخ أوروبا بالنسبة إلينا تاريخا بين غيره من التواريخ. إن (محاكاة الواقع) التى قدرها الغرب تقديرا كبيرا لم تعد مرتبطة بموضوع بحث لابد منه، ولم تعد تمد تاريخ الفن بإحدى قيمه المعيارية، ولم تلبث أن أصبحت ملتصقة بنوع معين من التصوير لاتنفصل عنه (وهو التصوير فيما بين عام ١٤٠٠ - وعام ١٨٦٠) على نحو ما التصقت به (محاكاة الواقع) المثالية بالفن القديم والفنون التى تنتسب إليه. والمصور التقليدى من الشرق الأقصى، يجد فى تماثيل، **أفروديت** تعسفا لايقل عما فى التماثيل السومرية وهو يجد كذلك أن **ليونارد وكوربيه**، لايقلان تعسفا عن مصورى الجدران المصريين وصناع الموزايكو البيزنطيين، وإن كان هذا العسف على نحو آخر، إلا أن هذا المصور الصينى أو اليابانى يعرف كتب التاريخ التى تصدرها جامعات بلاده؛ وفيها تحتل الفنون الغربية مكانة كبيرة، وبإزاء هذه الفنون، يصبح فن «نارا» وفن أسرة سونج مثل الفنون الغربية. فنونا تعسفية ومؤقتة. ففى كل مكان تفقد التقاليد صفة الشمول، التى حددت علاقة الفن بعالم الظاهر فى عصور الملكيات الأوربية الكبرى كما حددتها فى بيزنطة، وإن اختلف الأسلوبان اختلافا بينا، وقد حورب المصورون البصريون باسم هذا المتحف أو الفن الذى يعتمد على عالم الظاهر. وظل المؤرخون زمنا طويلا وهم يعتقدون أن الأعمال الفنية التى تناولها الكشف أو البعث سوف تجد فى عالم الظاهر مردها المشترك ولكنها بدلا من الاعتماد عليه، قد وضعته كله موضع التساؤل .

وكلمة «الفن» توحى إلى كل منا على نحو غامض بمجموعته الفنية الخاصة فنحن نعلم المجموعة الفنية الخاصة ببودلير عن طريق كتابه «المنائر» وهى تشتمل على أى عمل فنى سابق على عصر النهضة. أما مجموعتنا فإنها تضيف إليها تماثيل **زوسر ورع نفر وكوربه** ايثوديكوس وسيدة إلشى، وبعض تماثيل سيڤا وبوذا والفارس النسر المكسيكى، والقناع الدوجونى (الأفريقى) بمتحف الإنسان (المتحف الإثنولوجى بباريس)، وملوك **شارتر** والإله الجميل باميان وحواء بامبرج والمخلص بكنيسة القديسين كوسم وداميان، اوتيودورا براڤنا، ونوتردام دبلابل، والبيتا الافينونية وإذا أضفنا إليها وإلى كثير غيرها! صانعة الدانتيلا **لڤرمير** والمدبرة **لشردان**، والمرسم لكوربيه فإننا نعجب فى هذه اللوحات الثلاث الأخيرة بالقدرة التى تربطها بالأعمال السابقة المذكورة، لابالقدرة التى تربطها بإحدى صانعات الدانتيلا أو بالمدبرة أو بالمرسم.

ونحن نعلم أننا لانعجب بمحاكاة هذه المناظر مهما أجاد **ڤرمير وشاردان** وكوربيه فى محاكاتها؛ إن النظر قد يكون شيئا لازما لإبداع اللوحة ولكن قيمة اللوحة تنفصل عن المنظر حين لاتعود مجموعتنا الذاتية هى نفس مجموعة الأعمال الفنية القائمة على الإيهام

ونحن نعلم أننا لانعجب فقط بطريقة معينة فى تمثيل الشخوص المصورة أو «بضرب فى الصياغة» ولكننا نعجب بما يفصل بين اللوحة ونموذجها: أى بما يفصل بين لوحتى أوليمبيا ومدام سيزان من ناحية، وبين فكتورين ميران ومدام سيزان من ناحية أخرى، وبما يفصل «القرين» المصرى عن الميت الذى يمثله. والتفكير



ستوديو الفنان ـ جان فيرميه



تيتيان فسلليو

الدقيق ليس هو الذى يكشف لنا عن «صلة واضحة أو غامضة بشئ آخر غير عالم الظاهر» فى الفنانين المتعاقبين الذين عرفوا بالواقعيين أو فى معارضيهم **كآڤاچ وڤبرمير وشاردان وجويا وميكلانجلو ورمبرانت**. أو فى الفنون الدينية، وليست النظرة النافذة هى التى تكشف لنا فى فحول فنانى الحضارات البائدة عن القدرة الحرة أو المقيدة التى كانوا يجهلونها هم أنفسهم (وعفى عليها الزمن قرونا)، وبها تؤثر فينا أعمالهم: ذلك هو ظهور الفن العالمى، الذى لم يعد عالم الظاهر إزاء كراسة لاتنفد لموسيقى لاينضب معينها.



جوستاف كوربيه

إن هذا الجمع الحاشد الذى أخذ فى غزو عقولنا منذ بداية هذا القرن لايشمل الجمع الصغير الفريد من تماثيل التاناجرا التى تبعث لنا بلاد الإغريق، أو جمع التماثيل الصغيرة للملاحين والجنود والصناع التى تبعث لنا مصر (وكلا الجمعين خصص للتوابيت)؛ إلا أنه يشمل تماثيل الآلهة والتماثيل التى تقدم لها القرابين والصلوات أو التى كانت مكرسة لها: الكوروس الذى لايتميز عن أبولون، والكورية التى يصعب تمييزها عن ديميتر الألوزية، والمواكب المنقوشة بوادى الأشراف ووادى الملوك. إنها انعكاسات لعالم الظاهر الفانى، ولكنها انعكاسات لعالم آخر ايضا. إن الحوار الذى يقوم



دراسة لمايكل أنجلو

بين الفن وعالم الظاهر حوار غامض مضلل، إذا وازنا بين لوحة (المدبرة) أو صورة شخص لفلاسكويز وبين نموذجها، أووازنا بين ڤينوس لتتيان وامرأة متجردة، أو بين ارجاستين البارثينون وموكب للفتيات أو هذه الأعمال ببعض، ولكن الحوار اقل تضليلا حين توازن بين أولئك الفتيات وكوريات الاكروبول؛ أو بين مجمع للأساقفة وكهنة الاعتراف بشارتر، أو بين حاشية تيودورا رلفًا وحاشيات الملوك في الشرق القديم كله: حين ينهض الآلهة والأسلاف والأبطال والملوك الكهنة والخالدون والموتى، ومعهم مجموع الشخوص التى تكفل فى رسالته بالتعبير عن تحررها من ربقة الأحوال الإنسانية والزمان. وما إن نكف عن النظر إليها على أنها محاكاة قاصرة لنموذجها حتى ندرك أن القوة التى تؤثر بها فينا، وهى قوة الإبداع الفنى، كانت منذ البداية هى قوة إضفاء الشكل أو القالب على ما به أصبح الإنسان إنسانا ، وتحرر من الفوضى، والحيوانية، والغرائز. ولو أن الإنسان لم يعارض عالم الظاهر بعوالمه المتتابعة للحقيقة لما أصبح كاتبا عاقلا مفكرا، بل قردا. وقد خلق الفنان صور الحقيقة كما خلق الإنسان الآلهة والعالم الذى تنيره: إن تماثيل حوريس الذى لم يقع بصر أحد عليه، ولاتحاكى بشرا، تحولت إلى صورة حوريس بفضل بعض الرموز الهيروغليفية. وتمثال رع نفر لايحاكى الكاهن رع نفر، وتمثال رع حوتب لايحاكى القائد رع حوتب وإنما هما صورتان لما يصبح عليه هذان الفانيان فى عالم الأبد. ونحن بإزائهما وبإزاء حوارهما مع صور أقدم الحضارات التاريخية وأبعد المجتمعات عنا نقوم بالكشف نفسه الذى نقوم به إزاء المعابد التى تنهض رموزها المطوقة بالنبات المتسلق فوق الغابة التى استولت عليها قطعان القردة فى أساطير الملاحم؛ بل وإزاء المعابد المنظمة المرممة إنها جميعا تنبئنا أن الهدف الأعظم للخلق الفنى فى خلال آلاف السنين. وهو الخلق الذى ليس بغريب عنا، وإن كان يؤثر فينا من خلال تناسخ صوره، كان هو الوحى بصور الحقيقة أو الحفاظ عليها ، وفى الهند يقولون: «إن الناس تسمى الآلهة باسمائها ولكن الآلهة حرة فى قبولها أو رفضها»؛ إن كبار الفنانين قد خلقوا الصور الإلهية ولكن الآلهة لاتقبلها إلا إذا قبلها الناس، وإذ ذاك تكون سيادة الأسلوب أو الطراز...

إن كشفنا عن معنى الطرز الدينية لايرجع قطعا كل فن الى ما هو دينى أو مقدس، ولكنه يتساءل عن هذه المراجع التى لقيت قبولا فيما مضى، وهذا الكشف يضطرنا لإدراك أن المؤلفات فى تاريخ الفن لدينا لاتبين لنا البتة وجود ما هو دينى أو مقدس أو حتى طبيعته التى تفترض هذه المؤلفات معرفتها. يحتمل أن الناس قد رسموا فى كثير من الأحيان ما كانوا يرونه، وسعوا إلى مشابهته أو وجدوا فى ذلك متعتهم. فوسائل الفنون قد استخدمت لغايات كثيرة منذ النقوش على الجدران الصخرية إلى صور الأشخاص قبل استخدامها فى تزيين الصالونات. ولكن إذا كان من «الطبيعى» أن يرسم الناس صورا، فإنه ليس طبيعيا أن يرسموا هذه الصور بعينها: وهى الصور التى نطلق عليها أعمالا فنية والتى تتميز لدينا عن كل الصور الخاضعة للظاهر وحده، أو التى قصد بها متعة المشاهد فحسب؛ بقدرما تتميز القصيدة الشعرية بأبرع الحكايات. كذلك ليس من الطبيعى ألبتة أن تحيا هذه الأعمال مرة أخرى بالنسبة إلينا أو أن يخاطبنا فلاسكويز كما يخاطبنا أحد الأحياء، وخاصة بما يفصله عن عالم الظاهر الذى كان

من الممكن أن يسجله التصوير الشمسى لوكان موجودا ولاتكفى فكرة التوافق أو الانسجام لتبريره، لأنه إذا كانت لغة فلاسكويز تختلف عن لغة المصور الشمسى البارع فإنها تختلف أيضا عن لغة مصمم الأزياء المبدع، ولكنها هى اللغة التى تخاطبنا بها صور «الأمير جوديا»، والفرعون زوسر وتيودورا وأركاديا البندقية وزهور مصورى الجدران بأجانتا؛ ولكل التصوير الذى نعجب به بما فى ذلك تصويرنا فظهور الفن العالمى على المسرح لايكشف لنا فقط عما يفصل كل طراز، وكل روائع الفن، عن مشاهد عالم الظاهر، ولكنه يكشف لنا أيضا عما يفصلها عن الظاهر بمعناه الميتافيزيقى .

ومهما بلغت ضخامة الأعمال الفنية التى أحييت من جديد، فإن إعجابنا بالأعمال الفنية الدينية الكبرى يبدو متفقا على نحو ما مع إعجابنا بميكل انجلو، وجرونفالد، ورمبرانت؛ ولاندهش لأننا كشفنا فى الوقت ذاته عن الفن الرومانسى وفن المصور إلجريكو، أو لأننا كشفنا بعد ذلك بقليل. كما لو كان هذا الكشف السابق قد دعا اللاحق، عن النحت بالمغاور التى حُفرت تجاويفها المسكونة أمام الغابات الهندية وأنهار الصين المنسابة الساكنة. ولكن بودلير كان لايزال حيا حين أضاف المصورون إلى كتابه (المنائر) فلاسكويز وشاردان قبل أن نحيى فن ڤيرمير.

إن لوحة «اللبانة» لڤيرمير ولوحة «المدبرة» لشاردان لاتنتميان قطعا إلى عالم (حقيقة) تفصحان عنه على نحو ما تفصح عنه التماثيل المصرية وملوك شارتر أو مائدة مذبح اسنهيم بطرق أخرى؛ كما أنهما لاتنتميان إلى عالم اللاواقع المثير، وهو عند ميكلا انجلو ورمبرانت يلحق بالأيدى. إن صانع تمثال زوسر قد سعى إلى إضفاء الأبدية على أحد الفراعنة، أما ڤيرمير فإنه لم يسع إلى إضفاء الأبدية على اللبانة، إلا أن كلمة «إضفاء الأبدية» تستوقفنا لنتساءل.. ألم يحاول ڤيرمير هو أيضا أن يستنقذ شيئا ما من إسار الزمان؟

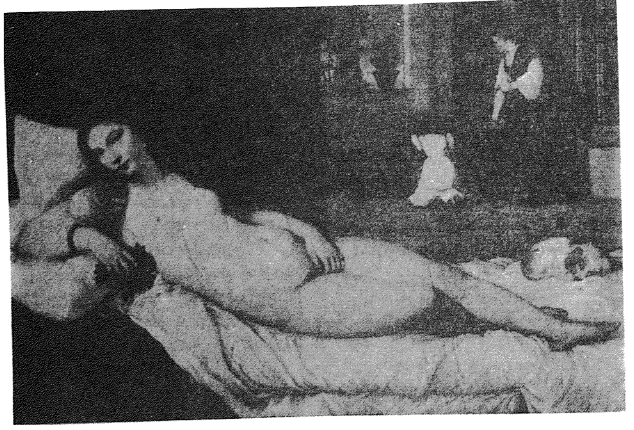
وعندما ابتكر نحاتو القرائن فى الدولة القديمة الأشكال المتميزة عن الظاهر التى قام الطراز المصرى عليها، فإنهم لم يعنوا إلا بضمان الأبدية لنماذجهم. والأبدية لم تكن أقل التصاقا فى تماثيلهم حتى لم يروا فيها إلا أشكالاً سحرية. ومن الجلى أن هذه الأشكال لم تبتكر «لتجميل» هذه النماذج فهى كانت تشبهها، ولكن الطراز الدينى كان ضروريا لاستمرار حياة القرين ضرورة وجود الشبه، ونحن لايمكن أن نخلط بين قرين وصورة لأحد الأباطرة.

وعلى الرغم من أن صانع تمثال زوسر لم يبغ إبداع الأشكال المستنقذة من ربقة الزمان لنفس الأغراض التى أرادها المثال رودان فإنه قد سعى إلى إبداعها بنفس عزيمته وتصميمه شأنه فى ذلك شأن كافة من أبدعوا أعمالا مقدسة أو أعمالا دينية عظيمة. إن إبداع الأشكال التى تفصح عن عالم الله إنما هو إلى حدما إبداع أشكال مستنقذة من ربقة الزمان وليس ذلك لان الأجيال المقبلة سوف تقريها: فليس أبعد عن مصر من فكرة الأجيال المقبلة كما فهمتها اليونان، وليس أبعد عن المسيحية الرومانسية من فكرة الأجيال المقبلة كما فهمها عصر النهضة. إن الفنانين فى الحضارات الشرقية الجامدة يخاطبون استمرارًا زمنيا لاتاريخ له تَتعاقب فيه الأجيال تعاقب أجيال من الجياد؛ أما الفنانون فى

العصر الوسيط. أو شأنهم فى ذلك شأن الإغريق ـ فإنهم على علم بالتطور التاريخى، وسوف يقول القرن التاسع عشر إن تماثيل الشابات (الكورية) قد ولى عهدها فى عصر بركليس، وإن تماثيل العذراء الرومانسية قد ولى عهدها فى القرن التاسع عشر. ولكن إذا كانت أثينا قد تركت تماثيل الكورية المطمورة فى الأرض بعد أن دفنتها عند الغزو الفارسى، وإذا كانت البلاد المسيحية فى القرن الخامس عشر قد دفنت كثيرا من تماثيل العذراء التى ترجع إلى القرن الرابع عشر، فليس ذلك كما قيل لأنها لم تعد تروق للأنظار وإنما لأنها دخلت فى سير الزمان. وفقدت بذلك صفة الأبدية الإلهية التى تفصح عنها الأعمال الفنية التى أعقبتها ولم تكن أقل اتصافا بها منها ، وكان من الممكن أن يدفن تمثال العذراء بكاتدرائية إميان لو أن التصاقه بالباب لم يحمه، ولكننا لانشك فى أن صانعه أراد أن يسجل صورةالعذراء الأبدية من خلال الغانيات من نساء بيكارديا كما سجل نحاتو القرائن الصور الأبدية لنماذجهم الفانية وسنرى كيف أن خلق الصور المسيحية حين توقف عن الإحالة إلى العالم الإلهى للكنائس الرومانسية والمدينة الإلهية للكاتدرائيات من بعدها، قد توقف عن الإحالة إلى عالم الأبدية؛ وكيف أن الفن المسيحى مثل فى الزمان المناظر التى مثلتها بيزنطة والبلاد المسيحية الرومانسية فى الأبدية، ولكننا سنرى أيضا طبيعة الصلة بين الفن الفلمنكى والظاهر، وأن الفن المسيحى لم ينس الأبدية إلا حين كشفت إيطاليا عن الخلود كما أن العالم القديم لم ينسها إلا حين كشف الإغريق عنه.

وارتقاء الصور إلى عالم خالد يؤدى بالنسبة لميكل انجلو وتسيانو نفس الدور الذى كان يؤديه بالنسبة لصانع تمثال زوسر ونحاتى كاتدرائية شارتر: الارتقاء إلى عالم أبدى . ودخلت الأجيال المتعاقبة فى الحساب، واعتقد ميكل انجلو انه واصل إليها لامحالة لأن الجمال، يتصف بالخلود، والعبقرية هي القدرة علي خلق أعمال فنية تتصف بالجمال وعد الخلود من امتيازات الجمال، ولكن كلمة الجمال تغير معناها وصلاتها شيئا فشيئا ولم يعد يقصد بها إلا ما يكفل الخلود للعمل الفنى، إذ ما الذى يجمع بين ما كان يسميه ميكل انجلو بالجمال عند نحته لتمثال داود وعند نحته لتمثال بروتوس وبين روندانينى فيما بعد؟، بين الجمال عند تسيانو حين صور «الحب الدنيوى» ولوحته مارشياس او بيبنا البندقية وهما تبشران برمبرانت؟ فالخرافات والتاريخ، وتصوير الأشخاص، والمناظر الخلوية. والطبيعة الصامتة أصبحت أنواعا رئيسية حين ارتقت الواحدة تلو الأخرى إلى هذا العالم غير المحدود الذى وسعت هى من رقعته ولكنه شملها جميعا. لقد دخلت المناظر الخلوية فى تصوير روبنز حين أخذ يتوقع من رسم أشجارها ماكان يتوقع من رسمه للعاريات؛ إن الموضوعات التى كانت تعد تافهة لادلالة لها، قد أقامت لها نظاما خاصا بها حين أخذ الفنان ينشد فيها ما كان ينشده فى الآلهة وفى الإنسان ظل الآلهة. (كان الإله والإنسان والحيوان المقدس الموضوعات الوحيدة تقريبا فى العصور القديمة، وقد ناشد المصور الصينى للمناظر الخلوية العنصر الزائل أن يوحى بالأبدى).

وإذا كان فيرمير لم يقصد بتاتا أن يضفى صفة الأبدية على «اللبانة» كما أراد النحات المصرى إضفاءها على زوسر، فهلا توقع من الصورة التى رسمها لها أن ترقى إلى عالم قريب من العالم الذى ارتقى إليه تمثال



فينوس تيتيان

فرعون؟ إن ما يبدعه النحات - أى نسق الأشكال الذى يضفى به عمله الفنى صفة الأبدية على نموذجه - كان يوجهه الصراع ضد الزمان ؛ وإبداع المصور لايقل عنه فى ذلك. وإذا كان ڤيرمير قد رسم اللبانه على هذا النحو دون غيره ، فإن ذلك لم يكن للوصول بالتصوير الهولندى المعتمد على تشابه الرسم والنموذج إلى حد الكمال أو الابتكار صياغة جديدة، وإنما كان ذلك للوصول بعمله الفنى إلى العالم الذى اجتمعت فيه الأعمال الفنية الماضية التى صمدت للزمن، وبذلك يخلد عمله. كان النحات المصرى يعتقد أنه أنقذ نموذجه من الزمن أما ڤيرمير فإنه يريد أن ينقذ منه لوحته، وهو قد يكون رسم الفتاة الصغيرة ذات العمامة ليصور ابنته وكل صورة تشبه نموذجها تفلت من الزمن على طريقتها بمجرد تسجيلها لملامح الشخص الحى. إلا أن لوحة الفتاة الصغيرة تفلت من الزمن كما تفلت منه القرائن المصرية، وذلك بانتمائها إلى عالم لازمنى فهى ليست كلوحة رسمها هولندى صغير بارع غير عبقرى، ولكنها مثل لوحة «الجارة».

إن ڤيرمير لم تنقطع صلته بعد بالفن القائم على الإيهامية، بالظاهر الخادع الذى يبرر لوحاته. وكان لابد أن يفصل الكشف عن الفن العالمى من بين هذه اللوحات ونماذجها التى يبدو أنها حاكتها عن قرب كما فصل بين تمثال زوسر ونموذجه الذى حاكاه عن بعد. - كان لابد من ذلك حتى تصبح كل الأعمال الفنية فى نظرنا تعبيرا عن قدرة واحدة. ومنذ ظهور لوحه «أوليمبيا» - الذى عاصر وفاة المصور ديلاكروا - أخذ كبار الفنانين فى الكشف عن هذه القدرة دون وضوح، وعقدوا العزم على ممارستها نابذين مذهب الإيهامية بين الرسم والأصل، وحجج أسلافهم.

وهكذا نشأ فننا وعالمنا الفنى: وبدأ كبار الفنانين المحدثين والمتحف المتخيل فى غزو أرجاء الأرض..

وعندما ظهر هذا الفن، كان الفن كما هو فى «المنائر» واللوفر هو تصوير اللاواقع الذى ولد فى فلورنسا، وقضى نحبه فى باريس مع ديلاكروا ، وبعد أن قضى على الصور العظيمة للإيمان الدينى، وشمل سلسلة الفنانين الذين اعتدوا بانتسابهم إلى الخلود إن حجة شاردان وهى «المشاعر» لايؤبه لها؛ أما حجة ميكل انجلو وبتسيانو وروبنز وبوسان و رمبرانت، وواطو وجويا وديلاكروا فلم تكن كذلك؛ ولكن شاردان كان يبرر موضوعاته لاغير، وسيزان كان يبرر فنه لاغير، مثل لوحة ڤينوس الأروبينية (لتيتيان) وهى تمثل امرأة عارية ولكنها تمت بالصلة إلى لاواقع سحرى، ولوحة سانت ڤكتوار تمثل جبلا ولكنها تتصل بما كان يسميه سيزان «بفن التصوير»؛ أى بعالم للفن كان يجهله تيتيان ، وقد يكون وريثا لعالم ڤيرمير، ولكنه منفصل عنه ومحرر منه منذ ظهور لوحة أوليمبيا، وذلك بإخضاعه لإيهامية لغة التصوير، إنه عالم لايفصح عنه إلا المتحف الخيالى الخاص بالمصور نفسه، وتدخل فيه لوحته كدخول رع نفر فى عالم حوريس وتمثال أثينا لفدياس فى عالم الآلهة، والباب الملكى [لكاتدرائية شارتر] فى عالم الله

ولو أن هذا العالم لم يكن غير «ألوان منسقة» على نحو معين فلم كان لسيزان أن يضحى فى سبيله بكل شئ؟ وإذا كنا نرى فيه خليفة للفنانين الأقدمين الإغريق وپييرو لافرانشسكا، فليس ذلك بالتأكيد لأنه دعا الى

«معالجة الطبيعة بالكرة والأسطوانة والمخروط». إن عبقرية سيزان تنبذ الظاهر كما نبذته الفنون الدينية؛ وبإزاء القرون العديدة التى نبذت الظاهر باسم الحقيقة التى جهرت بها فإننا لنتساءل عما إذا كان سيزان ينبذ الظاهر باسم حقيقة كان يجهلها ولكنه كرس حياته لها بصورة لاتقبل الشك.

لقد شهد سيزان موت الأعمال الفنية التى ظنها ميكل أنجلو خالدة، وكان يعلم أنها ظلت نسيا منسيا أكثر من ألف عام، وإن الكاتدرئيات ظلت تعد بربرية طوال خمسمائة عام. ومع ذلك فلو أن الله قال له إن تصويره لن يعيش بعده لما صدق الله و لقاده إلى اللوڤر. أما إذا صدقه فإنه كان يتخلى عن التصوير؛ على أن ذلك ليس بالأمر المحقق إذا ما كان يصور حتى تبقى أعماله واسمه فى ذاكرة الناس، ولكنه كان يصور أولا لبلوغ العالم الذى يتحد فيه بوسان وتنتوريتو كما يراه، أى العالم الذى لاتكون فيه الأعمال الفنية الكبرى مجرد علامات تحدد المراحل فى ماض لايمكن أن يرتد؛ إذ أن بوسان فى مثل هذا العالم لايخلف تنتوريتو، كما أن سيزان نفسه لايخلف بوسان؛ إنه العالم الذى يتحد فيه لدينا تمثال المعمارى المصمم بتمثال الشابة (الكورية) لايثوديكوس، وملوك شارتر وبيتا افينيون بالرسم الجدارية بأجانتا، وڤيرمير برمرانت - العالم الذى يمثل فيه فى حياتنا ما كان لامحالة منتميا إلى الموت.

إنه عالم نحس بوجوده ونجهل طبيعته وندركه على نحو ما ندرك وجود مرآة هائلة لا أطراف لها من الصور التى تعرضها علينا، وأخذنا نتبين أن الغرب قد كشف عن هذا العالم فى الوقت ذاته الذى كشف فيه عن عالم التاريخ؛ وأن هذين الأخوين المتعاديين يترددان عليه منذ أن انقطع بصعود نجمهما خلق الصور المبنية على الإيمان واللاواقع والجمال، ومنذ أن استجابت سلسلة من الفلاسفة للإحساس بالزمان الذى غمر عصرنا الخالى من الأبدية كما غمر الشرق الإحساس بالأبدية وجعلت منه المحدث الأكبر للإنسان.

وقد يتاح لأول حضارة تنشأ على مستوى الكوكب الأرضى كله أن تتصور أول تاريخ للنوع البشرى. ولكن التاريخ المطرد «المستمر» سواء كان تاريخ غلبة الإنسان على العناصر أو تنشئه الإنسان لنفسه بنفسه، يفترض التقدم مهما عاقه من نكوص مفجع، على حين أنه فى عالمنا الفنى لاتؤدى تماثيل الكاتدرائيات بالضرورة إلى تمثال الليل لميكل أنجلو، فهو لايمثل أى تقدم عليها أو على تمثال رع نفر. ولو انه كان يمثل أى تقدم عليها لسقطت من عداد الأعمال الكبرى أو حتى من عداد الأعمال الفنية وطالما ساد الاعتقاد بأنه كان متقدما عليها، فإنها لم تكن تعد من الروائع الفنية. إن العمل ينبثق فى عصره ومن عصره، ولكنه يصبح عملا فنيا بما يخرج به عن نطاق عصره.

إن التاريخ «غير المطرد» أى تاريخ الحضارات الذى ولد مع القرن العشرين، يستجيب لإحساس بالماضى يختلف اختلافا عميقا، فبالنسبة للتاريخ المطرد، تكون مصر هى طفولة الإنسانية؛ ولكنها بالنسبة للتاريخ غير المطرد، تكون الإنسانية التى ولت.

وإذا حل المنهج العقلى محل التخيلات عن الهمج الطيبين وفرس المسرحيات وصين الباراڤان، فإن لذلك يجعل من الماضى الذى يسائله مسائلا ملحا. ذلك أن المصرى إذا استثنينا آخناتون، كان «يؤمن بحضارته

إيمانه بالآلهة التى تهيمن عليها: وهو إن عدل فيها فإنها تفرض عليه بنيانه العقلى وتغمره كما يغمر الماء السمكة فى حوضها إننا نستطيع دراسة مصر كمرحلة من مراحل التاريخ ولكننا نكشف فيها أيضا عن شكل من الأشكال التى اتخذتها الإنسانية ومجال من مجالات «المكن الإنسانى».. إن الملك القمر الذى يخنق علنا فى أثناء الخسوف، والملك الخميرى الذى يطلى بالذهب ويحمل فى المواكب على قاعدة من زهور الجلاديوس. والمنجم الذى يكشف عن أسرار سماء كالديا ليتابع منها مسارا وئيدا لأسود رمزية هائلة ـ كل أولئك يفتنوننا كما يفتننا الوجه المفزع الذى كان يحلم صاحبه بالثيران الوحشية المجدلانية.. وفى بحثنا عن الإنسان كما هو الحال فى عالم الفن، تلتقى أغرب الأشياء بأقدمها: والمجتمعات إن كانت تسمى مجتمعات همجية نسميها نحن مجتمعات بدائية. ونحن نتوقع من تاريخ الحضارات البائدة ومن إثنوجرافية الشعوب المنقرضة أن تبين لنا ماهية الإنسان الذى لايشبهنا.

إلا اننا نتوقع منها أيضا أن تبين لنا ما يجعله شبيها بنا فى أشياء أخرى غير القلق والضحك والجنس والجوع. إن هذا الماضى الذى اتسعت أبعاده وأصبح ماضينا يكشف لنا عن عاملين ثابتين فى الإنسان وهما: الغرائز وكل حضارة هى الصورة الخاصة التى اتخذها تنسيق الغرائز باستطلاع العالم ضمانا للتوفيق بين الشعب والكون، سواء تعلق الأمر بالسومريين أو بالماروى، وبالإغريق أو بالدوجون ولكن هذا التوفيق أقامه السومريون والإغريق (مثلما فعل الماورى والدوجون) على أساس حقيقة زالت بزوالهم. ونحن لانزال نعتبر انفسنا فى الغرب ورثة بلاد الإغريق لا ورثة سومر أو مصر أو الصين أو المكسيك التى أصبحت أعمالها الفنية ماثلة لنا مثول تماثيل أثينا. إن عبارة «انتهى الى غير رجعة» وهى العبارة التى لايمكن قهرها وتسيطر على تاريخ الحضارات، يعارضها هذا «المثول» بلغزه الكبير. أجل! لم يبق التى أخرجت مصر من ليل ما قبل التاريخ، ولكن القوة التى أخرجت منها تمثال زوسر تحدثنا بصوت عال كصوت صناع تماثيل شارتر وصوت رمبرانت. ونحن لانشترك مع صانع هذا التمثال فى الإحساس بالحب بل ولا فى الإحساس بالموت أو طريقة النظر إلى عمله الفنى، ولكن بإزاء هذا العمل الفنى فإن لغة التمثال الذى ظل فى طى النسيان خمسة آلاف عام، تبدو لنا لغة كلغة عاطفة الأمومة، لايقهرها تعاقب الامبراطوريات.

وسيزان يعلم أن الأعمال الفنية العظيمة التى تبدو لنا خاضعة لعالم الظاهر هى أقل خضوعا له مما تبدو؛ لكنه لايعلم أن الغرب سوف يكشف عن المتحف الذى تجتمع فيه فريسكات «نارا» ولوحات الطبيعة الصامتة لشاردان وتمثال الفرعون زوسر ولوحات سيزان نفسه، لتعبر كلها عن قدرة مشتركة بينها. إن وجه التاريخ مغيثا أو متوعدا سوف يطلق عليه الفن انعكاسات الأبدية لاتنتمى إلا إليه. إن الفن فى كافة الحضارات قد أخرج من فوضى عالم الظاهر أشكال العوالم المتعاقبة التى تألف الإنسان معهما، أو أشكال ما سمى بأحلامه الكبرى؛ وانضم إليها بعد بعثها، بعث آخر لكل الأعمال الفنية التى قضى فيها الفنان سرا أو جهرا على ترابط عناصر الظاهر، ليحل محله ترابطا آخر.. إن نحات تمثال زوسر قد نحت تمثال لمصر. كما أن نحاتى أبواب كاتدرائية شارتر قد نحتوا للبلاد المسيحية وإذا كان ڤيرمير قد وقف عبقريته على طائفة من الهواة لم ير

كثير منهم فيه غير منافس موفق للفنان بيتردى هوج، فإن عصرنا يقدم لڤيرمير أول شعب وفى له. إن لوحة بيتا افينيون التى دخلت فى متحف اللوڤر كما لو أن القدر قد ندب أعظم أسلاف سيزان وهو فى طريقه إلى الموت ليعد له فيه مكانا قد دخلت فيه رسولا لعالم سيعارض قوة الزمان التى لاتقهر بقوة المشاركة الروحية.

والأوربيون يؤمون بعشرات الألوف معرض الفن المكسيكى ومعرض الفن الاترورى ويؤمون بمئات الألوف المعارض التى تجمع ذخائر ڤينا وأعمال رمبرانت؛ ومثلهم من اليابانيين يتقاطرون لرؤية لوحات براك، وملايين الأمريكيين لرؤية لوحات ڤان جوخ وبيكاسو، إن الحجاج الذين يؤمون مدن الفن أكثر عددا من حجاج روما فى السنة المقدس.

وإذا كان هؤلاء الحجاج يمزجون الفن بالغبطة والجمال ومتعة العين امام صور فلورنسة والبندقية، فإنهم لايمزجونها بالفن أمام آثار شارتر أو الأقصر أو أمام التماثيل المكسيكية والاترورية. وإن السينما لم تجعل من فان جوخ بطلا باسم الغبطة والجمال التقليدى أو متعة العين. ولم يكن باسمها أيضا أن آخر ملوك أوربا يرأس الحفلات التذكارية لموت رمبرانت، وأن آخر أباطرة آسيا افتتح متحف الزجاج الملون الفرنسى، وأن السوڤييت يهرعون إلى متحف الأرميتاج. إن جمهرة من جميع الأقطار لا تكاد تحس بالمشاركة بينها، تتوقع من فن العصور كلها أن يملأ فى نفسها فراغا مجهولا.

إن اليابانيين لم يذهبوا للحج إلى شارتر بوصفهم بوذيين، ولكن الفنان سسهو أو الفنان هوكوساى ماكانا ليذهبا إلى شارتر بوصفهما فنانين ولكن من خلفهم الآن من يذهب إليها كما نذهب نحن إلى «نارا». إن الإنسانية لم تعرف إلا عوالم من الفن منفصلة كالأديان؛ أما عالمنا فهو كجبل الأوليمب تلتقى فيه الآلهة كلها والحضارات كلها وتخاطب من الناس كل من يفهم لغة الفن (كما تخاطب العلوم كل من يفهم لغتها) وكل حضارة قد عرفت تراها، أما الإنسانية فانها بصدد الكشف عن تراها أيضا، لا على نحو ما ظن القرن التاسع عشر، أى من حيث هى معالم فى مرحلة فى التاريخ. وكما أنه بالنسبة لسيزان لايكون پوسان خليفة لتنتورنتر، كذلك فإن شارتر لاتخلف أودنكور وبارابودور والمعابد الآزتيكية، كما أن ملوكها لايخلفون كوانون نارا أو الثعابين ذات الريش أو فرسان فدياس. إن هذه الأعمال الفنية تجتمع كلها معا لأول مرة فى عالم تجد فيه الأديان البائدة حياة لم تعرفها من قبل فى عالم انتصر على الزمان لأول مرة، عالم الصور التى عارض بها الخلق الإنسانى الزمان.

وإنى أحاول أن أوضح هذا العالم؛ والقوة التى يدين لها بوجوده وهى قد تكون قديمة قدم اختراع النار أو المقبرة.

إن هذا الكتاب (تناسخ صور الآلهة) ليس موضوعه تاريخ الفن - على الرغم من أن طبيعة الخلق الفنى ذاتها غالبا ما تضطرنى لاتباع التاريخ خطوة فخطوة - وليس موضوعه المعايير الجمالية، وإنما هو معنى وجود رد أبدى على السؤال الذى يوجهه للإنسان نصيبه من الأبدية - حين يخرج الرد فى الحضارة الأولى التى شعرت بجهلها لمعنى الإنسان.

محمود بقشيش



فى معرض عزالدين نجيب



مدخل

إن من يراجع حركة الفنون المرئية بمصر يكتشف أن هناك موقفين من «الحداثة»، أحدهما يمثله الآن فريق من منظرّى وزارة الثقافة ، ويرى هذا الفريق إن الحداثة هى آخر ما يجود به النموذج الأوربى من بِدَعْ ، وعلى من يريد اللحاق بالركب أن يغترف منها قدر الطاقة ، يروجون لهذا النهب بأفكار بعض ظاهرها حق ، وكل باطنها باطل ، مثل : فكرة العالم الذى تحول بسحر علم الاتصال إلى قرية ، وفكرة وحدة صورة الإنسان وفعله فى كل زمان ومكان ، متجاهلين الخصوصية التى تميز الثقافات القومية المختلفة . ولقد أتيح لهذا الفريق ، من الإدارة الثقافية الجديدة ، أن يشرف على هواةٍ للفن من الشباب ، وأن يلقّنهم رؤيته للحداثة .. لهذا لم يجد هؤلاء الشباب المشاركون فى المسابقة السنوية للصالون ، بدأ من أن ينقلوا نقلاً عن الدوريات الفنية الأوربية ، وتجزل لهم الوزارة العطاء (بلغت قيمة جائزة البينالى الأخير أربعون ألفاً من الجنيهات ، فى الوقت الذى تجمدت أكبر جائزة رسمية وهى جائزة الدولة التقديرية عند الخمسة آلاف) .. أمّا الموقف الآخر من الحداثة فيتمثل فى إنجازات عدد من المبدعين ، فى مقدمتهم المثال محمود

مختار والمثال محمود مرسى والمثال أحمد عبد الوهاب والمثال آدم حنين . ويرى هؤلاء إن الحداثة يمكن استنباتها من الموروث ، وهى لا تتخالف معه فى الجذر العميق ، بحكم صلة «الجينات» الحضارية لجسد الأمة وتاريخها . قَدَّم محمود مختار إنجازات رائعة استلهمت الموروث النحتى المصرى القديم ، وسار على نهجه محمود مرسى وقدَّم رائعته الجرانيتية «السمكه» التى أعدُّها أكثر بلاغة وعمقاً من طائر برانكوزى ، وقَدَّم أحمد عبد الوهاب وآدم حنين ما يدل على انتماءٍ إلى جذر أصيل، هو الموروث المصرى القديم ..

وأخيراً يؤكد الفنان والناقد عزّ الدين نجيب بمعرضه الذى أقامه بالمركز المصرى للتعاون الثقافى الدولى والذى أطلق عليه عنوان «تجليات شجرة» انتماءه إلى الموقف الثانى.



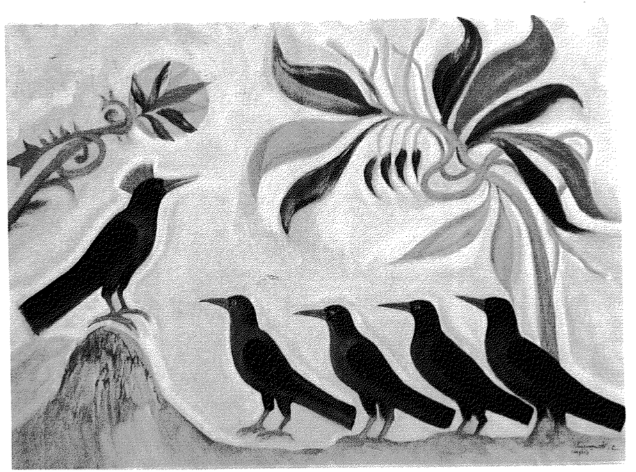
المعرض

تمثل الشجرة التى تجلّت فى معرضه الركيزة المحورية . وهى شجرة تاريخية ، بمعنى : تناسلها من الرسوم والمخطوطات العربية والمنمنمات الإسلامية ، والرسوم الجدرانية فى المقابر المصرية القديمة ، وهى لم تنحصر فى حدود معرضه الأخير ، بل تمددت خارجه إلى معارض سابقة. وهى ، فى كل الأحوال ، مفعمة بالإشارات والرموز الدالة على موقف الفنان الشخصى من واقعه الاجتماعى والسياسى .. بل والجمالى أيضاً . وهى لم تفاجئنا بحضورها إلى معرضه الأخير ، بل فاجأتنا بالمصادر التى جاءت منها ، فاللمرة الأولى يستحضرها الفنان من ذاكرة التاريخ .. ورغم ذلك فإننى أزعم أنه مهَّد لهذا الظهور منذ أكثر من ثلاثة عقود ، وبالتحديد سنة ١٩٦٢ عندما قدَّم مشروع تخرجه فى قسم التصوير والذى استهلمه من رواية «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوى . وكانت الأرض فى لوحات ذلك المشروع مسرحاً للفلاح والشجرة واحتفالاً بقيمة العمل ، وانحيازاً ، استمر ، للفئات الدنيا فى المجتمع المصرى. وقد تنوعت أشكال الشجرة منذ ذلك التاريخ بتنوع الرموز والإشارات التى تحملها والتى تنوب بها عن موقف الفنان الفعلى ؛ ففى لوحة «مواجهة» التى انجزها سنة ١٩٧٤ البس الصبّار أعضاءً بشرية ، وجعله منتصباً شامخاً ،

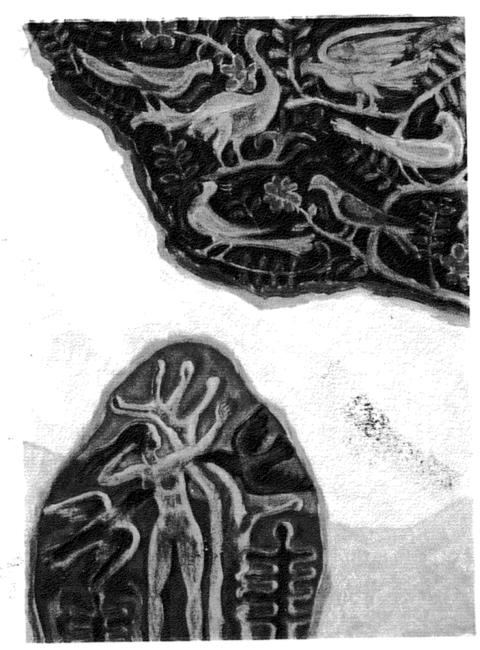
تحت شمسٍ متفجرة ، وخلفية صارمة . وفى لوحة «فى انتظار الوليد» جعل الشجرة شاهداً على مولد طفل ، وبدت فى انتصابها الشامخ متحدية مجهولاً ، وقد عبَّر عـز الدين نجـيب عن هـذا بقوله : (كانت الشجرة آنذاك ـ يقصد السبعينيات ـ المكتوية بالألم والضياع تجسيداً للتماسك والصبر والإرادة والمقاومة) .. إذا كان هذا هو قَدَر الشجرة فى السبعينيات وقَدَر الفنان فى ذات الوقت ، فقد تبدّل كل هذا فى المعرض الأخير ، فقد خلعت الشجرة أردية العنف ولبست أردية الغناء والبهجة ، ولأول مرة يُغَلِّبُ عز الدين نجيب فى لوحاته الخطوط اللينة ، سواء كانت تلك الخطوط وصفاً لشكل إنسانى أنثوى ، أو شكل نباتى ، أو زخرفى مجرّد .. لكن .. لأن عز الدين نجـيب ناقد لاذع الملاحظة ، وقاص وروائى ، فبحكم هذا التكوين تتسلل إلى اللوحات الملاحظات الناقدة للواقع المشترك ، كما يحرص على أن تحمل لوحاته معانٍ يمكن قراءتها ؛ ففى لوحة «وليمة الغربان» ـ على سبيل المثال ـ (والعنوان يُفسِّر اللوحة) واللوحة تعرِّى معانيها للمتلقى وتبدو تابعة لنصٍ غير مرئى . تُصور اللوحة شجرة مثقلة بالثمار ، تتسابق عليها الغربان . ويذكرنا هذا المشهد بنظائر له فى الواقع الفعلى لا نرضى عنها . ويحاول الفنان أن يجدّد من صياغة الصورة الشعبية عن آدم وحواء ، فألبس حواء قناع «القرين» المصرى القديم ، وفاجأنا بقردٍ ، واقعى النسب ، يتقافز على أفرع الشجرة. ويوجّه عـز الدين نجـيب النقد ، من جديد ، عبر وسيطه الغربان ، كما فى لوحة «مجلس الغربان» وعلى الرغم من أنه بهذه اللوحة استعارات مشهدية من لوحة «أوزميدوم» المتحفية ، فإن حضور عـز الدين الناقد كان قويا فى هذه اللوحة ، كما كان حاضراً فى لوحة «شجرة التفاح» حيث استحضر «حواء» من الرسوم المصرية القديمة ، وجعلها تلتقط ، نيابة عن آدم ثمار التفاح المتألقة على شجرةٍ استحضرها من المنمنمات الإسلامية. يخالف عز الدين نجيب بهذا التكوين كل ما ترسب فى الذاكرة الجمعية عن حكاية خروج آدم من الجنة ، بينما الذى يشرع ، هذه المرة ، فى التقاطها هو حواء ، ولم يكتف بالإمساك بهذه المفارقة بل أضاف إليها تحديداً لأصل حواء ؛ فهى فى لوحته مصرية خالصة تركت مكانها على المعبد لتستقر على سطح لوحة عز الدين نجيب!

عز الدين نجيب

تجليات الشجرة



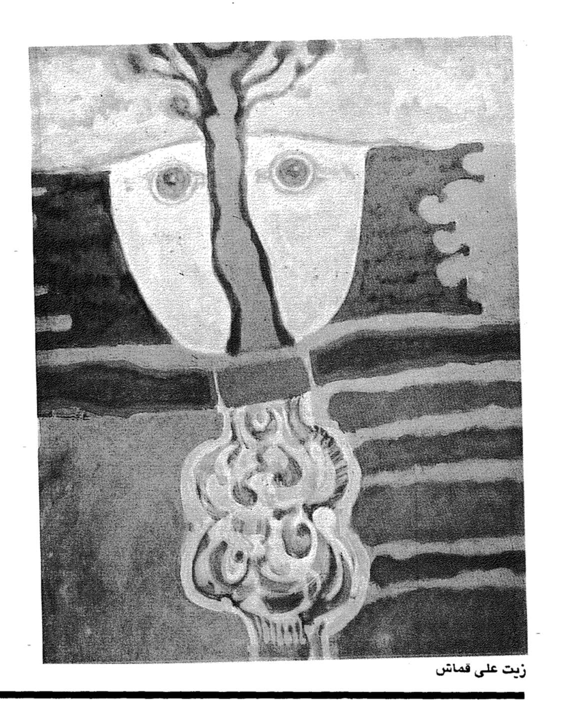
مجلس الغربان . ١٩٩٧ . زيت على قماش . ٧٠ × ٩٠ سم



السماء والأرض - ١٩٩٧ - زيت على قماش - ٧٠ × ٩٠ سم



وليمة الغربان ـ ١٩٩٧ ـ زيت على قماش ـ ٧٠ × ٩٠ سم



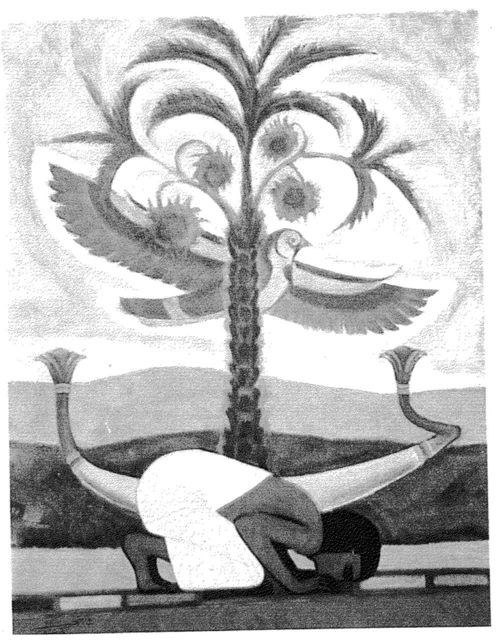
زيت على قماش



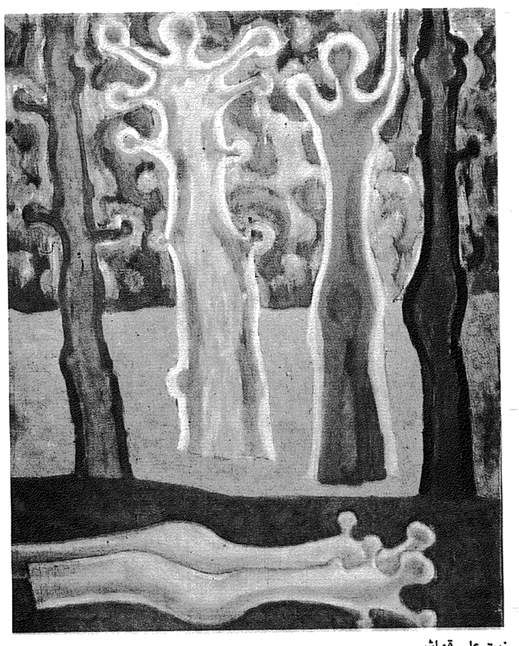
مناجاة - ١٩٩٧ - زيت على قماش - ٧٠ × ٩٠ سم



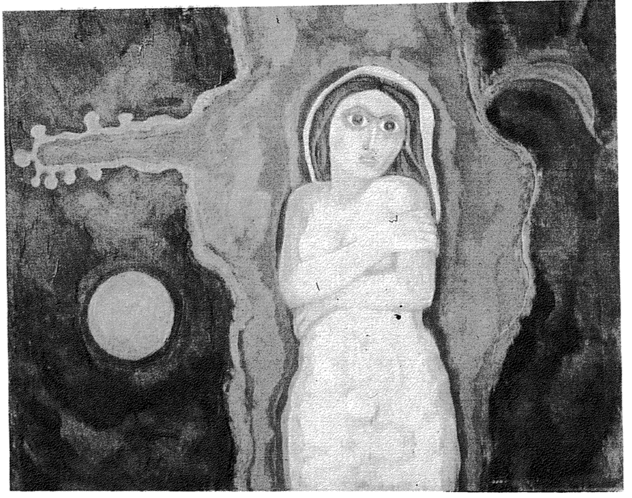
اشواق - ١٩٩٧ - زيت على قماش - ٧٠ × ٩٠سم



سجود - ١٩٩٧ - زيت على قماش - ٧٠ × ٩٠سم



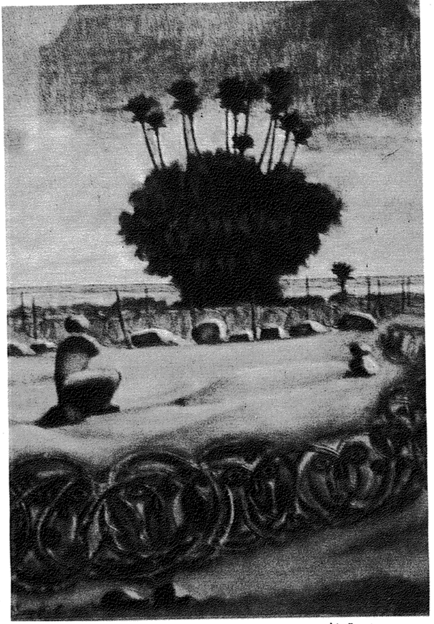
زيت على قماش



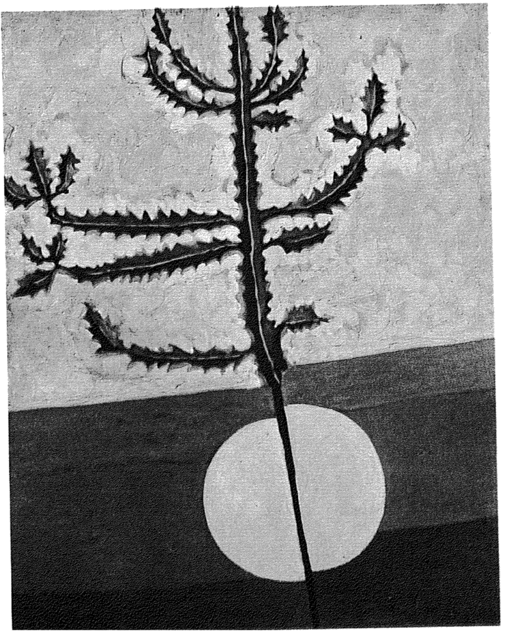
المحاض ١٩٧٣ ـ زيت على قماش ـ ٨٠×١٠٠سم



ازهار القبة - ١٩٩٧ - زيت على قماش - ٧٠ × ٩٠سم



زيت على قماش



شجرة الصبار ـ ١٩٧٤ ـ زيت على قماش ـ ٨٠ × ١٠٠ سم

أحمد السرساوى

تجليات إنشادية من صورة الشجرة

«لكى ترسم.. عليك ان تُغلق عينيك.. وتغنى!»

ب. بيكاسو

لأن الشجرة عمر، فهى تصلح لكى تكون شاهدة على رحلة **عزالدين نجيب** الفنية، أكثر من عشرين عاماً حتى الآن، فهى عودة تفصل بين مرحلتين، بينما تفصح لنا عما تغير فى **عــزالديـن** الإنســـان.. بمجموعة من التراكمات والرقائق التى أفرزتا خبراته، وفى **عـزالـديـن** الفنان، بنضوج أحاسيسه ووعيه الباطن.

وكمـا يقول هو.. «كاللحن القديم المنسى، حين يعود إلى الأذن بعد سنوات طوال، محـملا بالشجن والحنين، تراءت لعينى الشجرة.. تلك التى طالما رسمتها منذ أكثر من عشرين عامـا، ثم أخذت تلح على خاطرى حتى سيطرت على وجدانى....

وها أنذا اليوم أعود إلى الشجرة، وقد جرت فى النهر مياه أخرى، حملت معها الكثير من أسباب القلق، والحيرة، وسقوط الأحلام، وضيـاع اليقين.. أعود للتشبث بها كمـا فعلت من قبل، وإن اختلفت الأسباب».

طفتُ بلوحات المعرض الجديد، وراقبت ضربات الفرشاة، قوتها، طولها، مسارها، اتجاه إزاحة اللون على السطح وكثافته، زمن مرور اللون على السطح وزمن ارتفاعه إلى «باليتة» اللون؟...

واكتشفت تغيراً فى «تكنيك» الأداء عن معارضه السابقة: فالفرشاة أقل انغماساً، والألوان أكثر شفافية، قلت ربما كانت الشجرة بليونتها.. بتلألؤ أوراقها المتدرجة فى درجات الأخضر بين «التونات» المخلوطة من البني والأصفر والأزرق، فكأنها صدى يتردد فى ترنيمة ورقة مفردة.. ربما كان التكنيك الجديد مقرونا بالموضوع/ المضمون، وموازيا له .

الإنشادية ـ أو الشدو هو ما تستشعره عبر طواف أوراق شجرات «عزالدين نجيب»، أوهى حالة من حالات التصويف المستلذ / المتلذذ (وليس المتألم)، أو قل هى الغنائية المترددة الصدى والخفوت، كأنها تيارات من أصوات لكورال خافت راعد/ تأتينا عبر جدران بلورة زجاجية تحيطنا.

يقول **عزالدين نجيب** فى مقدمة معرضه.. «أسأل صاحبة الحكمة وهى تجيب وتتجلى فى تداعيات مدهشة، لتتراءى لى ـ عبر الأزمنة والأمكنة والحضارات ـ صوراً ومعانى قد نعرفها، ولكننا نسيناها فى خضم واقع مادى غليظ، يجتاح الحلم والأمل والحب».

وأنا أسأل السؤال نفسه حول الشجرة التى استطاع **عزالدين نجيب** أن يجعلنى أغمض عينى ـ لا لكى أبصر كما يقول المتصوفون، ولكنى أغمض عينى ـ لكى أشم، ولكى أرى ببصيرتى بقع البرتقال المذهبة، وبقع الأوراق المتراوحة بين الصدأ اوالجلاء، فهى إذن تجليات من صورة الشجرة.

إن اهتمامه اهتماماً خاصاً بالفن المصرى القديم، وعلى الرغم من محاولاته الاقتراب من بعض الرموز الأسطورية فى الميثولوجيا الفرعونية والشعبية، فإنه لم يفلح فى استدراجنا نحو إغماض أو غموض فى لوحاته ، وإن كان قد نجح فى إثرائها..

فعندما يستخدم الصقر مفرود الجناحين يستخدمه وفقاً للتشكيل الفرعونى لدى الفنان المصرى القديم فقد استخدم **عزالدين نجيب** الأسد بجناحى صقر ورأس إنسان، فمن المعروف أن الأسد فى الحضارة الفرعونية لم يتخذ أبداً جناحى طائر وإن كان قد اتخذ رأس ملك

فإذا أضفنا القرد إلى الصقر والأسد، نجد الفكرة الفرعونية من خلال ثلاثة رموز قد استعان بها **عزالدين** فى لوحات هـ ناهيك عن الطيور ـ ومع التحفظ الشديد تجاه استخدام **عزالدين** لمعانى هذه الرموز نفسها عند الفنان القديم، لأن ثقافته العامة ـ فضلا عن الفنية ـ تتيح له حرية التعبير والتضمين وتخلق لنا حرية التأويل والتفسير والتلقى، وهذا هو شأن كل عمل ثرى غير منتهب القراءة، وغير منجز فى إحالاته.

أيضـا هناك الحضـارة القبطية التى أشـار إليها بشكل غير مباشـر بتقاطـع الصقر الفرعونى المجنح الشهير مع النخلة التى تذكرنا بنخلة مريم، ليصنع الصقر بجناحيه المفرودتين مع ساق النخلة السامقة ما يشبه الصليب، أما الحضـارة الإسلامية فقد عبر عنها الفنان بوضـع السـجود للشـخص الذى يتصـدر اللوحة ولا يفصله عنا سـوى زرقة مياه النيل. أراد عـزالدين أن يؤكد امتزاج هـذه الحضارات بشدة، دون استطاعة الفصل بينهما بإسقاطه النسب الطبيعية لمفرداته التشكيلية داخل اللوحة، فنلاحظ أن مسطح الصـقر المفرود الجناحين فى خلفية الصـورة يتسـاوى مع سطح النخلة، وهو ما يتنافى والنسب الطبيعية، ومـا يتنافى أيضـاً مـع النسـب الهندسـية للأشياء بمراعاة المسـافات فيما بينها، وأيضـاً هناك نسـبة حـجم المركب الفرعونى إلى جسم السـاجد.

وهكذا... أمتعنا عزالدين نجيب بتجليات شجراته القديمة والجديدة. .أمتعنا بوجوه شخوصه خالصة المصرية.. جعلنا نغلق عيوننا ونرى لوحاته ونسمع أنات شدوها.



مصطفى الأسمر



الحكاية

قيل إنه تأمل حاله، ونظر إلى عياله ، وتدبر كل أمر من أموره، وأدار فى الفكر كل شأن من شئونه، وحسب ماله وما عليه .. ثم فكر بهدوء وروية فيما استقر رأيه عليه

وفى ظلام الليل من البيت تسلل، والزقاق ترك، ومن الحارة خرج، وفوق أسفلت الشارع الكبير سار وسار حتى غابت عن عينيه المدينة التى ولد فيها، وتزوج فيها، وأنجب فيها، وامتهن فيها حرفا كثيرة عديدة

عمل صبى حلاق «شطيح»، ومرة ..استوظف كاتب محام، ومرة ارتضى أن يكون تربيا، وخبازًا، وسباكًا، وحمال نعوش ، وسنيدًا لمطرب .. وأشياء كثيرة .. وهو فى دورانه هذا كان يلبس لكل مهنة لبوسها .. «تطربش، وتعمم .. تجلبب، وتبدل» .. وفى كل هذه الحالات كان لسانه لا يفتر عن ترديد جملته:

(لابد أن أعثر عليه فى يوم من الأيام، وآتى به ليستقيم الحال ويهدأ البال وتستقر الأمور)

قبل هذا، عندما ولدته أمه كان ترتيبه بين إخوته الثالث عشر، به تم عدد الذكور سبعة، كان أبوه «فقى راتب» .. يمر بالبيوت والشوادر والدكاكين، ويطوف بالمدن والقرى والمقابر .. يقرأ هنا ربعًا، وهنا حزبًا، وهنا جزءًا ، وهنا وردًا .. يشارك فى مولد، صمدية، صرف روح ميت ... وفى المواسم كان الأب يأخذه معه ويدور به فى سرحاته وغدواته لأنه الأصغر .. وظل على هذا الحال، يأخذه معه، حتى ولدت أمه الأصغر منه، وجاء بعد الأصغر منه أصغر منه وأصغر منه وأصغر منه، ثم مات الأب ذات ليلة شتاء مطرها غزير فدفنه الأولاد فى الصباح ..

وفى الصباح كانت المدينة خلف ظهره بمقدار عشرين فرسخا .. جاع وعطش .. فما كان يحمل زادا ولا «زوادا» .. كان كل ما يملكه عندما تسلل من البيت جلبابا ارتداه على الجلد ، ونعلا باليا، سرعان ما ضاق به، فخلعه من قدميه وقذف به بعيدا وسار عارى القدمين.

بل أكثر من هذا فعل .. نزع جلبابه عن جسده عندما ارتفعت الشمس، وكوره، فكر أن يقذف به بعيدا كما صنع بالخف .. ولكنه لسبب غير محدد غير رأيه ويده مرفوعة عاليا يكاد أن ينطلق منها الجلباب .. فأنزلها أماما .. ثم إلى أسفل، وأخيرا «فرد» الجلباب برفق .. وفوق الأرض بسطه وسار عاريا .. فماذا يهم ؟ ..

لا أحد معه ولا أعين تراه .. ثم إنه وجد انه بعمله هذا يمهد السبيل للعثور عليه .. وهو منذ زمن بعيد لم تفتر شفتاه عن ترديد الجملة المألوفة:

(لابد أن أعثر عليه فى يوم من الأيام، وآتى به ليستقيم الحال ويهدأ البال وتستقر الأمور)

كانت شفتاه لا تفتران عن ترديد الجملة المألوفة .. ولكن .. متى ؟ .. وكيف ؟ .. ولماذا ؟ .. وأين ؟ .. فلا شيء من هذا محدد .. صحيح كان يعتقد انه إن عثر عليه واكتشفه وآتى به فإن كل شيء حينها سينصلح وينضبط .. سواء كان هذا بالنسبة له أم للآخرين .. وصحيح أيضا أن الأمر كان فى بدايته شيئا شيطانيا طلع فى عقله ومخه ووجدانه واستقر ، فأحال حياته جحيما لا يطاق ولا يحتمل .. فكثيرا ما كان «يهج» فى أية ساعة من ساعات الليل أو النهار للبحث عنه فما يكاد يصل إلى أسفلت الشارع الكبير حتى يعود أدراجه حزينا مهموما مهزوما .. ولم يكن أحد فى الوجود يعرف قلقه وحزنه .. كان كل شيء يتم فى هدوء بينه وبين نفسه .. أما من هو الذى يود العثور عليه؟ .. وكيف يكون شكله ؟ .. وما هى مواصفاته ؟ .. أطويل هو أم قصير ؟ .. عريض أم نحيل ؟ .. وهل هو أنسى أو جنى ؟ .. ملاك أو شيطان ؟ .. رجل أم امرأة ؟ .. فلا يعرف .. كل الذى يعرفه أن شفتيه كفتا الآن عن ترديد الجملة المألوفة من لحظة أن غابت عن عينيه المدينة .. وأن قدميه تطويان الأرض طيا .. حتى أحس بالتعب والإرهاق والألم ، والرغبة الشديدة فى النوم .. قال لنفسه: (لو كان الخف والجلباب معى الآن لثنيت الأخير، ولطويته طبقة فوق طبقة، ولوضعته فوق الخف ولجعلت من الاثنين وسادة ، ثم لوضعت رأسى المكدود المثقل فوقهما، ولتركت لخيالى العنان، ولبدأت فى رسم صورة له، فإن فشلت، فلأغمض عينىّ، ولأصطنعن النوم، ولأتصورن أننى أحلم، فلعلى أراه فى الأحلام .. أما وقد تركت هناك الخف أولا .. ثم الجلباب ثانيا فلا شيء قد بقى أمامى غير المسير .. فلأسيرن، وأسيرن، وأسيرن حتى أعثر عليه)

وسار .. وسار .. وسار .. وسار حتى اتضحت لعينيه المألوفات من جديد .. ظهر اليمين والشمال .. الأمام والخلف .. الفوق والتحت .. وكان بصحراء وتيه، جلس فوق الرمال، ثم قام .. ثم جلس .. ثم قام .. جلس وقام .. وجلس وقام .. مئات

المرات جلس وقام قبل أن يلتقط من الرمال حجرا مدببا أبيض اللون ، ناصع البياض .. اقامه بين أصابعه وكفه قلمًا وابتدأ يخط فوق الرمال خطوطا .

قال لنفسه : الخطوط أولا .. ظل مقوس الظهر محنى الراس سبعة ايام بلياليها .. يخط بقلمه الحجرى فوق الرمال دون أن يفكر فى النظر خلفه .. ثم عَنَّ له أن يريح ظهره ويرفع راسه ويتأمل نتيجة ما عمل .. فهاله ما يرى .. كان لا شىء غير الرمال .. الرمال بكل مكان .. اكتأب وعلقت بعينه دمعة، جمرة جهنمية زُرعت فى أعمق اعماق مقلته فقال : لقد أخطأت بعملى هذا ... ولكن لو أعرف ما هو هذا الخطأ.

كان واثقا من شىء واحد فقط .. هو إنه اخطأ .. واخطأ خطأً جسيما .. وجسيما جدا فانزرعت بمقلته الثانية دمعة كحبة ثلج تجمع فيها كل صقيع العالم أجمع .. جاهد ليتخلص من دمعتيه .. لكنهما صنعتا معا فوق عينيه سدا حجب عنه كل شيء .... فجلس محطما مقهورا فوق الرمال ... كان وحيدا .. لسع نصفه الأعلى صقيع لا يحتمل .. ولفح نصفه الأسفل قيظ لا يطاق .. فتمدد وانكمش فى آن واحد .. والتقطت اذناه أصواتا فزعة محصورة يائسة، كانت على التوالى: أصوات نباح ومواء ، زئير وخوار .. عواء وصياح، نعيق وهديل .. نقيق وفحيح .. ثم اختلطت كل هذه الأصوات وانضغطت فى صوت واحد استقر فى أعمق أعماق أذنيه بذبذبة رتيبة أخذت تهزه هزا .. سد أذنيه بكفيه فى محاولة للفرار ، فازداد تغلغل الصوت الواحد الفزع المحصور اليائس فأسقط كفيه جانبا .. والتقط انفه واستنشق على التوالى رائحة جسد بشرى يحترق ، فرائحة عفونة، فجيفة بطن مبقور ، ففضلات حيوانية وآدمية، ثم تكاثفت كل هذه الروائح فى رائحة واحدة استقرت فى طاقتى أنفه وسببت له دوارا وعذابا، فحشر الفتحتين بأصبعين ولكن عظم تغلغل الرائحة فانتزع الأصبعين معذبا مقهورا .. وامتص لسانه على التوالى واستطعم مذاقا حمضيا فحريفا فأجاجا فمراً فمزاً ثم امتزجت كل هذه فى مذاق واحد استقر فى أعمق أعماق لسانه وتشربه وسبب له امتعاضا ورغبة فى القيئ .. حاول أن يجذ لسانه بأسنانه ولكن طعم المذاق ازداد تشعبا فى اللسان، فرفع أسنانه وخفضها على اللسان مهموما مطاردًا .. ومن أعمق أعماقه انبثق سؤال لماذا لا يضع حدا لعذاباته، ويطرح عن ذهنه حكاية العثور عليه ؟

لم يكن قد وصل إلى جواب .. لكن حز فى نفسه أن يعود من غيره .. أو على الأقل لا يعرف لماذا أخطأ .. لم يكن يخشى شيئا .. ولا يخشى على أحد .. فمن يمت يمت ، ومن يتعطل .. ومن يُسرق يسرق .. ومن يُسجن يسجن .. حتى زوجته نفسها .. لن تتأثر بغيابه فى قليل أو كثير إذ إنها لا شك ما زالت تطوف بالبيوت تغسل الثياب .. وتعجن الدقيق .. وتمسح البلاط .. لتأخذ عن هذه الأعمال أجرا تنفقه على نفسها وعلى أصغر الأولاد المعلق أبدا بذيل ثوبها، ولم يكن يخشى الناس ايضا .. أكثرهم لا يشعر به .. غاب أو حضر .. مرض أو شُفى ... ضَرَب أو ضُرِبَ .. لم يكن شيئا .. باختصار شديد لا لهم عنده ولا له عندهم .. وسار .. وسار

حتى انتهى به المطاف عند سور عظيم الارتفاع يغيب أعلاه في السماء دار حول السور يبحث عن باب له .. لكن البحث أعياه ... لم يجد فيه ثغرة فقال لنفسه لو كان معي الآن حداد لصنع لي معولا أو معولين، فظللت أهدم في الجدار أو أهدم حتى أصنع ثقبا أنفذ منه لأرى ما خلف السور ولكن وحدى أنا والجدار مرتفع ، ولا قدرة لي على الوثوب من فوقه ، أنسب الحلول إذن أن أجدل حبلا .. حبلا طويلا أرتقيه صاعدا لأعلى متسلقا الجدار .. آه لو كان معي الآن نساج لصنعه لي .. فأهبط من فوق الجدار لتتكشف لي معالم المدينة القابعة خلفه ولكن وحدى أنا، فلا معول ولا حبل مجدول، ولكم يود الآن أن يرى أحدهم ليصنع له جناحين يرفرف بهما .. ويطير ويحلق، ويرتفع عاليا مثل الطير .. لينقض على قلب المدينة من حالق .. ويرى بعينيه كل شيء فيها .. الشوارع والناس .. البيوت والحيوانات .. ولكن وحدى أنا والجدار شاهق ولن يصل إلى نهايته جناح.

سار محاذيا للجدار .. فبدا له كما لو كان لا أول له ولا آخر . لا بداية له ولا نهاية ، ظل يدور، ويدور، ويدور وقد تسمرت عيناه على الجدار، ثم تساءل :

ودار ، ودار

إلى متى أظل هكذا أدور ؟

تمنى أن يجد شريطا من قماش أسود ليضعه فوق عينيه، يحجب عنهما الرؤية، تعذرت الأمنية .. فتحامل على نفسه .. أغمض عينيه ودار .. من غير كلل أو ملل .. فتح عينيه فوجد الدماء تسيل من جبهته نتيجة تخبطه بالجدار فقال لو كان معي الآن حلاق لأوقف النزيف وطهر الجروح ووضع فوق جبهتي ضمادة من قطن وقد يظل الجرح ينزف .. وينزف .. وينزف حتى تخور قواي، فأترنح، ولا تقوى ساقاي على حملي ، فأقع .. أتمدد بطولي ولا أقدر على القيام من جديد فاستسلم وانتظر المصير .. وفي الختام اندثر .. ولا يجد جسدي من يحفر بطوله حفرة يضعه فيها ويغطيه بناتج الحفر.

وابتدأ يثقب تحت الجدار بأظفاره أصبح خلفه خندق عميق وما ظهرت الثغرة .. فبقدر ما كان الجدار مرتفعا كان عميقا، لم ييأس .. استمر يثقب، ويثقب، ويثقب ولا نهاية لشيء. توقف .. تأمل أظفاره ، لم يجدها .. تأمل أصابعه لم يجدها .. حزن وقال تآكلت أصابعي أثناء الثقب .. الأفضل أن أخرج من أعماق الخندق .

جاهد .... وجاهد ... وجاهد وفي النهاية .. لم يخرج .. غمره حزن شديد وقال لو كان معي الآن حداد ، نجار أو سباك ، نساج أو حلاق، خباز أو حمال .. لو كان معي الآن رجل أو امرأة، عجوز أو رضيع. وخيم الظلام وأحدق به من كل جانب فأيقن أن ما صنعه هو الحفرة فطفرت من عينيه دمعة ، ودمعة ، وتحول الخندق إلى بحيرة يوشك أن يغرق في مائها، أغمض عينيه وقال الأصوب أن ألج الجدار بخيالي وفعل ذلك.

خلف الجدار، كانت تربض مدينة وبالتحديد مدينته .

وليد منير

كل شئ عن الخديعة

نصلٌ لامعٌ بما يكفى:

العندليب لم يمر من هنا

ولم تباركْ زهرةُ النرجس أغنياتكِ

الطائرات لم تَعُدْ

ولم يُلَوِّح المودعون كالحمامِ من بعيدْ

لم تصلِ الأحلامُ فى البريدْ

ولم يزلْ وقتكَ ضيِّقاً كمعطفٍ قديمٍ،

لم تَزَلْ مُكدَّساً بالكتبِ التى قرأتها.

تأشيرةُ الخروجِ مستحيلةٌ،

وورقُ الهجرةِ يخفى نصله الرقيقَ عن نبضكَ..

لو صدقتنى

فهذه الحياة كانت غابةً هادئةً

ولم تشأْ أنتَ لها سحابةً تنغصُ الوَتَرْ

لأصدقائكَ الذين جرَّبوا طفولةً أخرى

عيونٌ لاترى الملاكَ

والشلاَّل

والمعابدَ القديمةْ

لأصدقائكَ الوجوديين لذةٌ بلا ماضٍ

نعم ذاكرةٌ بلا مَطَرْ

لكنك الآن تُضَحِّى

بمحارة ونجمٍ وغرامْين

وسنديانةٍ رحيمةْ

من أجل أن تثأرَ للنشيدْ

وكَنَدَا بعيدةٌ جداً

وربما تموتُ فى حديقةٍ

ولا تصبحُ مليونيرا.

هاتِ يدَكْ

اصعدْ إلى هنا

أُنظرْ إلى المراكب التى بلا شراعْ

فكِّرْ قليلاً فى حياةِ العُشْبْ

فى رئةِ النسيمْ

فى قوسِ هذا الشفقِ العالى

أنا أعرف أنتَ رجلٌ بلا انتصاراتٍ

بلا حرائقٍ بلا أقمارْ

وسىء الحظِّ كلوحةٍ من الحَجَرْ

تعبرها الريحُ بلا اكتراثْ

لكن بئرَ روحكَ العميقةْ

تعرفُ حتى آخر الأبدْ

حكمة أن تَدَّخِرَ الأشواقُ ماءها.

٢ ـ وحيدةٌ كصبوتها:

سوف تكتمُ سِرِّى

أليس كذلك؟

أنتَ فتى طيبٌ

سوف تكتمُ سِرّى

وسوف تسيرُ معى كالنجومِ إلى ما وراء السماواتِ

سوف ترانى مبعثرةً فتلملمنى

وترانى مهدَّدةً فتدافعُ عنى

وسوفِ تعلمنى أن أرى الوردَ أجملَ

والمرثيات أقلَّ . . .

ولا . . لا تخفْ

لن أُحثك أن تتزوجنى رغم أنفكَ

لن أحملَ الغَدَ منكَ بطفلٍ

ولن أدعَ الناسَ يغتصبونك بالكلماتِ

فقطْ ضمَّنى . . قلْ أحبكِ

خُذْ مقلتيَّ وهاتِ حنانكَ

أوقدْ شموعَ دمى كى أضىء بذاكرتى

كى أعود كما كنتُ ذات مساءٍ بعيدٍ

فتاةً تحلُّ ضفائرها فى حقولِ العبيرِ

وتعدو مع ابنتها كالفراشةِ فى ساحةِ المنزلِ القرويِّ

فقطْ سمِّنى

سمِّنى أى اسمٍ يناسبنى

هند أو نورَ أو شهر زادَ

ودعنى أُعِدُّ لك الشاَى، والسندوتش الصغير،

وأكوى قميصكَ قبل نهوضِ العصافيرِ من نومها

يا حبيبى

فقطْ

اطرد الخوفَ من فجر أغنيتى

وأعدْ كالندى ما قرأتَ علىَّ من الشِعْرِ بالأمس

كى أستطيعَ تَخَيُّلَ عمرى يرفرفُ

فوق المدى بجناحيهِ

ثقْ أننى صرتُ ناضجةً

أننى لن أحاول قطُّ امتلاككَ

لكننى أتمنى لو اخترت أنتَ امتلاكى

لقد فرَّت الريحُ من قبضتى

والكواكبُ والسنواتُ التى تشبهُ البحرَ

لم يبق لى من مكانى سوى غيمةٍ

سوف تكتمُ سِرّى

أليس كذلكَ؟

أنت فتى طيبٌ

وتحب النساءَ اللواتى يُبسِّطْنَ أحلامهنَّ

ويهدأْنَ كالياسمينةِ بين يديكَ

ألم تَقُلِ امرأةٌ لكَ من قبلُ إن الحقيقة تشبه روحكَ

إن الضحى واسعٌ مثل عينيكَ

دعنى أقَبِّلُ وجهكَ

دعنى أمرُّ بكفى على شَعْركِ الجَعْدَ
دعنى أُحِسُّكَ حتى إذا غبتَ عنى وجدتُّكَ
بين حناياىَ كالغصنِ
أنتَ تروقُ لأيام عُمرى
فَعدْنى بأنك لن تتأخَّرَ أكثرَ من قمرٍ وثلاث ليالٍ
لكيلا تجفَّ الينابيعُ فى جسدى
وتموتَ خميلةُ روحى

٣ ـ الأم:

فى الليلِ
هناكَ على أرصفةِ الريحِ أمام المستشفى
عند المنعطفِ المتعرج من ذاكرةِ الفرشاة
تنهَّدَ
راح يُحَدِّقُ فى نافذةٍ عاليةٍ يخبو فيها الضوءُ
سيبكى الآن كثيراً

فلقد ماتت مَرْيَمُ

لن تستعطفه أن يرسمها بعد الآنَ

ولن تخطفَ منه النخلةَ

ثم تساومه أن يصطادَ لها عصفوراً

وتعيد إليه النخلةَ

لن يسمعها تحت رذاذ الماءِ تغنى

لن تذهب للنومِ وتحلم أن لها طفلاً منه

ولن تأخذه فى يوليو للبحرِ

وتغريه بأن يحملها بين الأمواجِ كما يفعلُ أبطالُ

الأفلامِ الرومانسيونَ

تُرَى لو عاشت مَرْيَمُ يوماً لا أكثر

ماذا كانت ستسمى طفلهما؟

لو كانت مَرْيَم تعرفُ أن الموتَ سيحمل للمسكينِ هديتَها

ماذا كانت تختارُ

الشمس أم الأرجوحةَ؟

لو أن لها حجرين كريمينِ

أكانت تمشى بينهما

أم تتردَّدُ بعض الوقتِ لتنسى حجراً

فى صندوقِ قطيفتها

وتسيرُ مع الثانى؟!

٤ ـ ظِلُّ المحارب:

فَتَحَ الرسالةَ

لم يُصَدِّقْ

أن بين يديه تقفزُ عشرةٌ مرت من الأعوامِ

كان يُميِّزُ الأحلام أحياناً

ويعرف أن ملمسها قريبٌ منه رغم ذهابه فى النوم

كان يرى البيوتَ تطيرُ والأمواج تحملُهُ

فيقلبُ جنبه ويعودُ يهبطُ فى الفراغِ كأنه حَجَرٌ

وينهضُ فى الصباحِ فتختفى كلُّ التفاصيلِ التى انتبهت إليهِ،

وحين يَجْهَدُ فى تذكُّرِها تفرُّ

فلا يعى منها سوى شذراتها

الآن لا يدرى

أيحلمُ أم يعيشُ ظهيرةً من معدنِ الأحلامِ

أُغمضَ مقلتيهِ

فلم يرَ الدنيا تطيرُ

ولم يرَ الأمواجَ تجرفُهُ

تقلَّب فوق مقعدِهِ

فلم يهبط به حجرٌ إلى قاعِ الظلامِ

ولم يُصَدِّقْ رغم ذلك أن بين يديه تقفز عشرةٌ مرت من الأعوامِ

لم يتخيَّل القمر الحزينَ يعودُ

حَدَّقَ فى الرسالةِ مرةً أخرى

وقال لنفسه: حقاً؟!

تأمَّلَ نمنماتِ الخَطِّ، فوضى العطرِ،

صورة برج «إيڤل» فوق كارتِ البوستالِ المصقولِ

فكَّرَ هل ستعرفه على عُكَّازِهِ؟

هل يغفرُ الحبُ القديمُ لساقه أن هشَّمتها الحربُ؟

هل سَيَظَلّ كَوْكَبَها؟

تناولَ فى هدوءٍ ذلكَ القرصَ الصغيرَ

وقبل أن يلجَ الفراشَ

طوى الرسالةَ ثم مزَّقها

وقال: غداً سأنسى

ثم أَوْصَدَ بابَ رغبتِهِ

وأوغلَ فى نعاسٍ داكنٍ

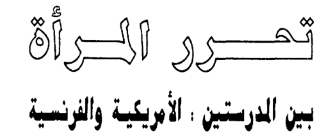
ورأى البيوتَ تطيرُ

والأمواج تحملهُ

وصوتَ القَصْفِ يشعلُ سَاقَهُ

ويدورُ فى دمه كساقيةٍ.

البراق عبد المعطى المحجوب



فوارق فكرية:

توجد حاليًا مدارس عديدة تدعو لتحرير المرأة فى الغرب، ولكل مدرسة منها منهج خاص يختلف باختلاف ظروف المجتمع الاقتصادية وتوزيع الثروات ومدى الحرية المسموحة قانونيًا واجتماعيًا فيه «للجنس الآخر» كما سمته **سيمون دى بفوار**. ولكن هذه المدارس المختلفة تطرح دائمًا على نفسها سؤالاً أساسيًا تتوقف مناهجها وخطة عملها عليه وهذا السؤال هو: هل نريد التخلص من خصوصية الجنس الآخر كلية، بحيث يذوب الجنسان فى بعضهما البعض وتزول كل الفوارق بينهما ويتساويان فى كل شىء؟ أم يجدر بنا السعى للمحافظة على بعض هذه الفروق، وطلب المساواة فى ميادين محددة فحسب؟ بعض المدارس النقدية، وأشهرها المدرسة الأمريكية، والمجموعة السوفيتية سابقًا، والجماعات التى تؤمن بأفكار الكاتبة المعروفة **د. نوال السعداوى** وتلامذتها فى بلادنا العربية، هؤلاء أجبن على السؤال الأول بالإيجاب: وهكذا طالبن بالمساواة القانونية والاجتماعية وانتقدن بحدة الفتيات المهتمات بالثياب الجميلة والماكياج والتبرج وبتجسيد ما يسمى تقليديًا بـ «الأنوثة» على أساس أن فى هذا الفارق بين المرأة والرجل شىء من امتهان النفس، أو أن فيه إسعادًا له على حساب صحتها النفسية. أما المدرسة الثانية فهى تظهر بعد الأولى، ربما كنتيجة لها، والمنتميات لها عادة يطالبن للمرأة بحقوق موازية لحقوق الرجل، ولكن مع مراعاة الفوارق الجسدية والنفسية بينهما. بل إن ممثلات هذا الاتجاه فى فرنسا، حيث نشأت هذه المدرسة وشاعت أفكارها، يرفضن كليةً دعوة المدرسة الأولى لتقليص الفوارق الموجودة بين الجنسين، معتبرات أن

هذه طريقة جديدة لكبت خصوصية المرأة فى مجتمع يبقى فى نهاية المطاف ذكوريًا أبويًا.

للإجابتين المختلفتين على السؤال المطروح جذور قديمة تعود إلى بدايات حركات تحرر المرأة. يمكن القول إن أول كاتبة دعت للإجابة الأولى هى **مارى واستنكرافت**. وقد ثارت هذه الكاتبة، التى عاشت من ١٧٥٩ إلى ١٧٩٧، على وضعها الاجتماعى بسبب معاناتها الشخصية: ففى طفولتها، كانت تلقى بنفسها أمام جسد والدتها لحمايتها من ضرب أبيها السكير، كانت تنام خارج غرفة نومها، بجوار الباب، خوفًا منه لو اشتد غضبه فى آخر الليل. ثم تركت المنزل للعمل كمربية حتى تسهم فى إعالة أسرتها، وشاهدت عن كثب حياة النساء اللاتى عشن معها، وابتدأت تلاحظ سوء أوضاعهن وتفكر فى أسبابها. ولكن اللحظة الحاسمة فى حياتها كانت حين رأت أختها تنهار عصبيًا بسبب سوء معاملة زوجها لها. إذ قررت آنذاك العمل فى ميدان تعليم المرأة وكتبت عن حقوقها فى طلب وتلقى العلم. كتابها **دفاعًا عن حقوق المرأة** الذى نشرته عام ١٩٧٠ كان جديدًا فى وصفه لسوء وضع ومعاملة المرأة فى المجتمع البريطانى، وفى قدحها الصريح لهذا الوضع وتحليلها لأسبابه وأضراره على الجنسين. كانت فكرتها الأساسية هى أن المرأة جنس مضطهد فى كل الطبقات، الفقيرة والثرية، وإن النساء، لأنهن محرومات من أبسط الحقوق الاجتماعية، اضطررن للوصول لغاياتهن عن طريق الخداع والدلال والإغواء، وغيرها من صفات الأنوثة الأخرى التقليدية. وهى لهذا تطالب لأن تتحرر المرأة من كل هذه الصفات وتصير مشابهة للرجل بقدر الإمكان حيث تقول:

«من الواضح أن المرأة عمومًا أضعف من الرجل، وهذا هو قانون الطبيعة. نعترف أن للرجل قوة جسدية تهبه نبل النفس، ولكنه لم يقنع بهذا وأراد الانحطاط بالمرأة أكثر حتى تصبح مثيرة لغرائزه للحظة عابرة. أما النساء، اللواتى تسكرهن عبودية الرجال لجمالهن، فهن لا يبحثن عن اهتمامات دائمة، أو عن الصداقة مع غيرهن، أو المعرفة.

سمعت الرجال ينتقدون المرأة المسترجلة، ولكنى لم أشاهدها أبدًا. لو كان الرجال يعنون بالمسترجلة المرأة التى تعشق الصيد والقتل ولعب القمار، لوافقتهم الرأى، ولكن لو كان النقد ضد محاكاة الصفات الطيبة، أو الحصول على هذه الميزات والخصال التى تهب للشخصية النبل وللجسد القوة وترفع مستوى الإنسان الفكرى، يبدو لى أن المفكرين من بين الناس سيتفقون على مطالبة النسوة بأن يصرن أكثر رجولة كل يوم.

يقول روسو: «علموا المرأة كالرجل، وكلما صارت مثلنا، قلت سطوتها علينا». وهذا هو ما أريده. فأنا لا أتمنى لهن السطوة على الرجال، بل على نفوسهن.

ما هذه السطوة إلا قوة غير شرعية يمتلكنها عن طريق امتهان النفس وإذا لم يتحررن من قوة الجمال - التى تمضى سريعًا - سيصبحن مع مرور الأجيال بالفعل أقل عقلاً من الرجال»(١).

فى مثل هذه الفقرات، تصير مميزات الأسلوب النقدى الأول واضحة. **فالكاتبة ترفض فكرة الأنوثة وتراها لعنة حلت بالنساء، مسرحية تتصور ممثلتها أنها تمتلك سطوة هى فى واقع الأمر خضوع. لهذه الأسباب** تطالب **ولستنكرافت** بمساواة الجنسين فى التعليم، وتدعو النساء لممارسة الرياضة والنشاط حتى تصبح



رباعيات الخيام - حفر على زنك - للفنان جمال عبد الرحيم

أجسادهن أكثر قوة وحيوية. وبالرغم من قدم هذا الكتاب، إلا أن نقد **ولستنكرافت** لرؤية **روسو** للمرأة، ولرسم **چون ملتون** لشخصية **حواء** الضعيفة فى الفردوس الضائع، هذا التحليل يظل حتى يومنا هذا مثالاً جيدًا للاسلوب النقدى لثقافة الذكورية الذى تمارسه المنتميات للمدرسة التى أسستها هذه الكاتبة.

المدرسة الثانية تختلف كثيرًا عن الأولى فى رؤيتها للمرأة: فهى لا تطالب أساسًا بالمساواة التى تعنى التشابه، بل تدعو المجتمع لتقبل وتقدير الفروق الجسدية والنفسية بين الجنسين، بحيث لا تؤدى لضرر اجتماعى يلحق بأى منهما. هنا تؤكد الكاتبات أن الأنوثة ليست صفة سلبية بل إيجابية، ذاكرات أن شخصية المرأة تُبنى إلى مدى بعيد على خصوصية جنسها: فالجسد المؤنث يخلق وعيًا تتفوق فيه مزايا الأنوثة، والجسد المذكر يصنع فكرًا تظهر عليه صفات الذكورة واضحةً جلية، ولكن الكاتبات الفرنسيات يعتقدن كذلك بأن وعى كل جنس يحتوى على بعض صفات الجنس الآخر، وأن الصحة النفسية تنتج عن التواصل بينهما. أما الكاتبة التى أسست هذه المدرسة، فقد تكون **ڤرچينيا وولف** فى كتابها **غرفة خاصة بها** (١٩٢٩) حيث تحدثت عن العقل البشرى الذى رأته مقسمًا إلى قسمين أحدهما مذكر والآخر مؤنث، معتقدة أن الصحة النفسية والإبداع الأدبى ينتجان عن التواصل بينهما:

«فى داخل كل منا قوتان، إحداهما مذكرة والأخرى مؤنثة، وفى عقل الرجل يتفوق الجانب المذكر، وفى وعى المرأة الجانب المؤنث. الحالة الطبيعية هى أن يتواءم الاثنان ويتعاونا . لو كان الإنسان رجلاً، فسيلعب الجزء المؤنث دورًا هامًا فى شخصيته، أما لو كانت امرأة، فلابد لها من معرفة الجزء المذكر فى نفسها»[٢].

ما تقوله **ڤرچينيا وولف** هنا هو أن الوعى البشرى لكل فرد يرتبط بجنسه الجسدى ولكنه كذلك يحتوى على بعض صفات الجنس الآخر، وأن القسمين عادة مرتبطان. فى حالات الإبداع يتصل بما يمتلك العقل من صفات الجنس الآخر. من الواضح أن هنالك فرقًا كبيرًا بين هذه الطريقة فى التفكير، التى ترى الذكورة والأنوثة مكملان لبعضهما البعض فى النفس والمجتمع، والطريقة الأخرى، التى تفهم الأنوثة باعتبارها نقصًا لابد للمرأة من التغلب عليه. فالأولى تطالب بأن يتشابه الجنسان عن طريق تغير المرأة حتى تشبه الرجل أكثر، بينما تعتقد الثانية بضرورة احترام الفوارق التى يرون أن أساسها جسدى إلى درجة كبيرة.

فى أواخر الثمانينيات، قامت عدة عضوات من المدرسة الأولى الأمريكية باتهام أعضاء المجموعة الثانية الفرنسية بالأصولية Essentialism، أى أن كاتباتها يؤمن بضرورة محافظة المرأة على صفات تقليدية مثل الأنوثة، معتبرات أن أصل هذه الصفات هو الجسد النسائى، وأنها تعبر عنه. انتقدت الكاتبات الأمريكيات هذا الربط الذى وصفته «بالأصولية» لأنه أولاً يرجع أصل شخصية المرأة لجسدها، ولأنه كذلك يرسم شخصيتها بطريقة تقليدية - أصولية. ومنذ ذلك الحين، صارت نقطة الخلاف الأساسية بين المدرستين رؤيتهما المختلفة للدور الذى يلعبه جسد المرأة فى صياغة شخصيتها: فالمدرسة الأولى ظلت تنتقد فكرة أن للجسد أى دور فى صنع شخصية المرأة المؤنثة، وتلح على ضرورة ابتعاد

المدافعات عن حقوق النساء بقدر الإمكان عن فكرة الجذر الجسدى للصفات والخصال النفسية، بل وحض النساء على رؤية الأنوثة كمجموعة من الخواص السلبية التى لابد للمرأة من التخلص منها. هذه المدرسة أكدت على أن لكل الصفات الجنسية قواعد وأسسا اجتماعية، وأن الطبيعة لا تلعب دورًا يذكر فى خلق الفوارق الموجودة حاليًا بين الجنسين. كما تلاحظ **ليزا جاردين**، مجرد ذكر كلمة الجسد أثناء السعى لتعريف شخصية المرأة سيؤدى لأخطاء فكرية جسيمة وإلى تراجع يضر بالمرأة بدلاً من الدفاع عن حقوقها:

> تاريخيًا، تم تعريف المرأة عن طريق الجسد، وقد أدرك المدافعون عن حقوق المرأة مدى علاقة الجسد بالاضطهاد الذى لاقته. من الواضح أن لكل شخصية تاريخها، وهذه التواريخ تخلق علاقات مختلفة مع أنظمة القوى الاجتماعية التى تحتوى على سيطرة الرجل على المرأة. لذلك يمكن القول أن الحديث عن الجسد سيؤكد كل ما قيل عن المرأة باعتبارها جسدًا، وأدى لاضطهادها لعصور طويلة[٣].

ما تقوله **جاردين** هنا هو أن جسد المرأة يرتبط بأفكار تقليدية (مثل الترغيب والتحريم، النقص والضعف، اللذة لا العقل، إلخ...) تكمن فى اللاوعى الجمعى للمجتمع لدرجة أن مجرد استخدام فكرة الجسد كعامل يسهم فى خلق شخصية المرأة سيؤدى إلى كبت صوتها من جديد. عمليًا، تقوم المؤمنات بأفكار هذه المدرسة فى دراساتهن الاجتماعية والأدبية بتحليل الصفات النفسية للمرأة على أساس أنها تنتج عن ظروفها الاجتماعية: سينتقدن مثلاً ما يقوله الرجال عن النساء ويطالبن بالمساواة الاجتماعية، وسيبحثن عن مميزات خاصة تجمع بين الأعمال الأدبية التى كتبتها الأديبات الغربيات على مدى القرون الماضية على أساس أنها قد تكون تراثًا مضادًا للأدب الرجولى، ولكنهن لن يتقبلن أى تعريف **سايكوبايولوچى** للمرأة، ملحّات على رؤيتها عقلاً خصبًا مبدعًا خلاقًا، لا لحمًا ودمًا.

أما المدرسة الثانية، فتلح على ضرورة تأكيد الدور الذى يلعبه الجسد فى خلق الشخصية المؤنثةالتى يرونها صفة إيجابية. وهكذا حين تسعى الكاتبة **روزى بريدوتى** مثلاً لتعريف شخصيتها باعتبارها امرأة تدافع عن حقوق النساء، تؤكد على أهمية العقل، والجنس، فى تعريف «الأنا» المؤنثة، إذ تقول: «نحن النسوة المنتميات للحركة التى تدعو لتحرير «الأنا» لكل امرأة، نؤكد على ما يلى: أنا، المرأة، أفكر، ولذلك أنا المرأة موجودة. جنسى هو امرأة، وشخصيتى صفاتها مؤنثة»[٤]. ما تقوله الكاتبة هنا هو أن جنس الجسد يبقى أساسًا تُبنى عليه الشخصية، مثله كمثل العقل، وأن تجاهله أو السعى لكبته إنما هى محاولة ضارة بالمرأة نفسيًا وفكريًا. أما عن دور الجسد فى صياغة شخصية المرأة، فهى تراه «كنقطة التلاقى بين الطبيعة والمجتمع، بين أنظمة القوة الاجتماعية وشخصية الفرد»[٥]. المدرسة الفرنسية إذن سترى أن للجسد دورًا هامًا لا فى صياغة شخصية المرأة فحسب، بل تراه عامل تحرر على أساس أن ارتباط الوعى بالجسد يضعف من حدة اغتراب المرأة فى مجتمع رجولى. فى دراسات المؤمنات بهذه النظرية للأدب، سنجدهن يركزن على كيفية تكون الشخصية المؤنثة عبر مراحل النمو المختلفة، وعلاقتها الحميمة بالجسد فى كل منها، على

نظريات علم النفس التى ينتقدنها وإن اعتمدن عليها، وعلى الطرق التى تستخدمها المرأة للتعبير عن هويتها المؤنثة فى مجتمع رجولى، ومساعيها لتغيير قيمه التى تعارض وجودها.

ما سأفعله فى هذا المقال هو متابعة التطور الفكرى لكل من هاتين المدرستين خلال عشرين عامًا، خصوصًا ما أنتجته كل منهما فى تحليلها للأدب، والعلوم الإنسانية بشكل عام. كما سنرى، كان للأسلوبين التحليليين فوائد كثيرة هامة، إذ كشفت المدرسة الأمريكية عن خواص ميزت الأدب النسائى على مدى القرون الماضية، وطرحت نظريات مفيدة تستحق اهتمام عشاق الأدب والنقاد. وكان لنشاطها آثار على الجامعة الأمريكية والمجتمع، لايزال الجدل يدور حولها. أما المدرسة الفرنسية، فهى كذلك تقدم نظريات جديدة عن كتابة الجسد، وعن دور المرأة فى مجتمع لا يزال إلى حد بعيد رجوليًا أبويًا، وعن طبيعتها النفسية. ولكن دراسة إنتاج المدرستين ستكون ممتعة كذلك لأنها ستقدم أفكارًا جديدة عن المرأة، ذلك الجنس الذى بقى غامضًا لأن الفرصة للكلام ما كانت متاحة له، وعن قضاياهن ومعاناتهن والحلول المطروحة لتغيير أوضاعهن.

المدرسة الأمريكية:

ظهرت المدرسة الأمريكية كقوة لاحظها المثقفون فى أوائل الستينيات ونمت خلال ذلك العقد بالغة أوج قوتها فى المرحلة ما بين أواسط السبعينيات وأواخر الثمانينيات. فى البداية، اعتمدت المنتميات لهذه المدرسة على مبادئ الفكر الماركسى، ربما لعدم توفر أى مدرسة أخرى يمكنهن استخدامها آنذاك لتحليل وضع النساء فى المجتمعات الرأسمالية. وهكذا تم نقل أفكار **كارل ماركس** المعروفة عن الاضطهاد الذى عانته الطبقة العاملة إلى المرأة: قالت الكاتبات إن سيدة المنزل تعمل فيه، وتربى الأطفال، بلا أجر، وفى ميدان العمل، يكون أجرها أقل مما يأخذ الرجل. وهى تعانى من الاستغلال فى المكانين. ولكن أكثر أفكار **كارل ماركس** تأثيرًا على الحركة كانت نظريته عن الأيديولوجية، أى نظم القيم والعقائد المقبولة اجتماعيًا التى لاحظ أنها تعكس أفكار ومبادئ الطبقات الأقوى اقتصاديًا:

> أفكار الطبقات الحاكمة هى فى كل مرحلة الأفكار الحاكمة، أى أن الطبقة التى تملك القوة المادية تمتلك كذلك القوة الفكرية. الطبقة التى تستطيع الإنتاج ماديًا تنتج فكريًا كذلك، بحيث أن أفكار من يفتقدون القدرة على الإنتاج الفكرى تصير خاضعة خنوعة. وهذه الأفكار الحاكمة لا تزيد عن كونها التعبير المثالى عن العلاقات الطبقية، العلاقات التى تجعل طبقة تحكم، أى أنها أفكار السلطة.

كانت نظريات ماركس مفيدة للغاية، وقدمت إطارًا تحليليًا حساسًا للمهتمات بقضايا المرأة: فالقيم الاجتماعية السائدة آنذاك بُنيت بالفعل على أفكار الرجال الذين تحكموا بالجامعات ودور النشر والمحافل العلمية المرموقة. وقد رسمت هذه الأفكار الشائعة للنساء صورة وكأنهن أقل من الرجل فكريًا وجسديًا، وأضعفت سطوة الرجل على دور الطباعة فى الوقت ذاته من قدراتهن على النشر، مما أدى إلى بقاء المرأة خارج تاريخ الأدب والثقافة الإنسانية بشكل عام. أما تأثير كل هذا على نفسية المرأة كفرد فكان «الاغتراب»، وهذه كذلك

من أفكار **ماركس** التى عنت للجماعة الجديدة أنها ستشعر بأنها غير قادرة على الانتماء للمجتمع، أنها ستكون على الحافة بسبب وقوف القيم الاجتماعية فى طريق تقدمها، إنها ستحس بأنها أضعف جسديًا ونفسيًا، ودائمًا تحتاج للرجل لإنقاذها.

وهكذا بدأت مدارس التوعية فى أواخر الستينيات حيث اجتمعت النسوة سويًا وتحدثن عن مشاكلهن مع الرجال، وتعلمن ألا يخفن من التعبير عن وجهات نظرهن. كانت أهداف المشروع أنذاك، كما تقول **مارى المان** فى كتابها **التفكير بقضايا المرأة** عام ١٩٦٨، هو «كشف ما قيل من أكاذيب عن النساء فى أدبنا ونقدنا، وكذلك، أن نثبت أن أساليبنا الشائعة حاليًا فى التحليل لا تتفهم بطريقة حساسة مفيدة كتابات النساء»[٦]. فى هذا التعريف، تصير ثورية هذا المشروع واضحة: فهو يكف عن تطبيق ذات الأساليب النقدية التقليدية التى توضح ثراء العمل الأدبى الذكورى على حساب ما تكتبه المرأة. بل إنه يعكس المعايير المعروفة، إذ يحلل الشخصيات النسائية فى أعمال الرجال بطريقة جديدة، محاولاً رؤيتهن كتعليق قد يؤكد، أو ينفى، ما يقال عن المرأة فى المجتمع.

هذاالهدف الثانى أدى إلى إنتاج نقدى غزير منوع. اكتشفت الناقدات فى تحليلهن لما كتب الأديب الرجل عن المرأة إنه بشكل عام يرسمهن فى القصة والرواية بإحدى صورتين: فبطلة العمل الروائى قد تكون جميلة وتتجسد فيها أو تظهر عليها علائم أو رموز تتعلق بالسخط وعدم الرضا على وضعها، والقارئ عادة يكره هذه الفتاة لأنها تضر البطل وتلحق به الكثير من الأذى. ولهذا النوع انتمت ساحرات، ومومسات، وفاجرات عوقبن فى نهاية القصة عادة بالموت. أما النوع الثانى، فتجسده الفتاة البريئة الجميلة الصادقة المخلصة التى يتحكم فيها البطل ويرعاها ويتزوجها فى نهاية المطاف. بعد تكرر هذه الظاهرة فى عمل أدبى بعد آخر، أدركت الناقدات الجديدات بسرعة أن هذين النوعين يعكسان مخاوف ورغبات ذكورية عن المرأة، وأنه لا صلة بين صورة المرأة فى الرواية وما يسمى بالواقعية. وهكذا صار واضحًا أن عدم قناعة الكثير من النساء بالأدب الذى كن يقرأنه فى المدارس والجامعات كان أكثر من «بعض المشاعر الفردية الخاصة»، لأنه دل على «نقاط ضعف فى بنية العمل الأدبى فى حد ذاته»[٧].

وقد كان من أهم ما أنتجت هذه المدرسة إعادة اكتشاف الكثير من الأعمال الأدبية التى نُشرت ونُسيت لأن النقاد تجاهلوها، أو لم تُنشر بتاتًا. قصص مثل «ورق الحائط الأصفر» **لتشارلوت بركنز جلمان**، ورواية «**ريكا ديفس**» الحياة فى الطواحين الحديدية» كانت أعمالاً أدبية راقية بالفعل، ووزعت كثيرًا بعد طرحها فى الأسواق. ثم بدأ البحث عن مميزات خاصة تجمع بين الأعمال التى تنتمى إلى ما اصطُلح على تسميته «الأدب النسائى»، على أساس أن هذه النصوص قد تكون تراثًا أدبيًا مضادًا لما كتبه الرجال. وهكذا قدمت **وندى كبلان** عام ١٩٧٥ كتاب «**الوعى المؤنث فى الرواية البريطانية**» حيث حللت وعى البطلات كأحد الأساليب الروائية التى استخدمتها الكاتبات لخلق شخصية المرأة. تقول **كابلان**: «لا أعتبر الوعى النسائى فى الرواية مجرد رؤية المرأة لنفسها، أو إحساس خاص يشيع بين كاتبات الرواية. ما يهمنى هو هذا الوعى

كوسيلة بلاغية تستخدمها الكاتبات: أسلوبًا لخلق شخصية المرأة في العمل الأدبي»[8]. هذا التحليل المبتكر، الذي جمع بين شخصية المرأة وبنية العمل الأدبي، أثار ضجة كبيرة في الجامعات، وظهرت بعده دراسات كثيرة سارت على نفس الطريق. **شو والتر** مثلاً، في كتاب «**أدبهن**» لاحظت أن المرأة التي حرمت من حق المشاركة في الحوار لأعوام طويلة ستجد مصدرًا للقوة في كتابة العمل الأدبي الذي سيسمح لها «بالتعبير عن النفس المؤنثة في مجتمع يحكمه ويتحكم فيه الرجال». هي كذلك تعتقد أن للنساء تراثًا خاصًا بهن في إطار الحضارة الإنسانية، وإن أعمالهن الأدبية لذلك ستحتوي على ميزات خاصة بها: «قيم، تقاليد، تجارب وسلوك مختلف يتجسد على مستوى الفرد المؤنث»[9].

ثم ظهرت في عام ١٩٧٩ واحدة من أهم الدراسات النقدية التي بحثت عن هذه الميزات، وهي «**المرأة المجنونة في القبو**» **لساندرا جلبرت وسوزان جابار**، ذلك الكتاب الذي نجح بالفعل في العثور على رمز أساسي يتكرر في أعمال الأديبات البريطانيات المعروفات طوال القرن التاسع عشر. ذلك الرمز هو المرأة العصابية التي تتصرف بعنف مجنون وتؤذي البطل ويقضي عليها في نهاية العمل. في رواية «**جين أير**» **لتشارلوت برونتي** مثلاً، حللت الباحثتان شخصية «برثا» ـ الزوجة الأولى لبطل الرواية التي يحبسها زوجها في القبو خوفًا من عنفها ـ ولكنها تخرج في المساء وتتجول في المنزل وتحاول الاعتداء على زوجها وزوجته الثانية. وهما تؤمنان بأن هذه الشخصية تعبّر عن وتجسّد في العمل الأدبي غضب الأديبة المكبوت ضد المجتمع الرجولي في حياتها. أما القضاء عليها، فهو دلالة على رغبة الكاتبة في التحرر من ذلك الغضب: أي أنه أسلوب علاج. وهكذا تموت «برثا» في نهاية المطاف بعد أن تحرق القصر الذي عاش زوجها فيه ـ وتصيبه بالعمى في إحدى عينيه[10]. مثل هذه الدراسات كانت مفيدة للنساء لأن الأديبة الشابة أدركت أن هنالك تراثًا نسائيًا يمكن لها الاطلاع عليه والعمل في مجاله، بالإضافة للتراث الذكوري التقليدي.

ولكن هذه الدراسات نجحت فيما هو أكثر من كشف ميزات خاصة بالأدب النسائي، لأنها أظهرت كذلك تحيز مناهج النقد التقليدية للرجل على حساب المرأة. لاحظت الناقدات الجديدات مثلاً أن المجتمع يفرض على المرأة الحياة في مساحة تعتبر غير مهمة، وقضاء حاجات يعتبرها الرجال جانبية حسب تقسيم وتقييم الوظائف في المجتمع. اهتمامات المرأة التقليدية في حياتها اليومية، مثل العلاقات الاجتماعية، الارتباط مع الصديقات، الخطوبة والزواج والإنجاب، وعالم المطبخ، هذه المواضيع التي كتبت عنها أديبات مثل **چين أوستن** لأنهن عرفنها وعشنها، ربما كانت سببًا في عدم اهتمام النقاد من الرجال بهذه الكتابات. كما تلاحظ **مينا باليم**: «الأساليب التي استُخدمت لتقييم الأعمال الأدبية كانت منحازة للرجل، فضلت الباخرة على جلسة الخياطة. مع أنني أدعي العظمة للكثير من الأعمال النسائية، إلا أنني أعرف أن جلها تستحق القراءة بشيء من الجدية. وربما أن الوقت للتساؤل عما يجلعنا نعتبر عملاً أدبيًا معينًا عظيمًا»[11]. طرح مثل هذه الأسئلة الهامة كان شيئًا جديدًا على التقليديين من النقاد الذين اضطروا الآن لذكر الأسباب التي جعلتهم يعتبرون عملاً ما خالدًا، يستحق أن يطلع عليه التلاميذ، وآخر عابرًا، لا يجتاز



امرأة راقصة ـ للفنان طاغور

اختبار الزمان والتقييم الأكاديمي. وكانت هنالك أسئلة تُطرح على كل اختيار، مراجعةً أسبابه وجذوره، مطالبةً بتغيير في القيم النقدية والاجتماعية ككل إذا كان الخيار متحيزًا. بل إنه يمكن القول بأن الناقدات الجديدات سعين «لتسجيل إمكانيات جديدة في تاريخ أدبي حديث»، بحيث تكون المرأة جزءًا من هذا التاريخ(١٢).

أثرت المدرسة الأمريكية على الجامعة كثيرًا، ولا يزال تأثيرها واضحًا حتى هذه اللحظة. فهاتيك الناقدات لم يقدمن قراءة جديدة لرواية، أو تحليلاً جديدًا لمذهب واحد، بل شملت كتاباتهن نظريات الأدب بشكل عام. وقد طرحت الناقدة **أنيت كلدوفي** عام ١٩٨٠ ثلاث نقاط أساسية يمكن الاعتماد عليها في تدريس الأدب في الجامعات بطريقة نسائية جديدة. وهذه الأسس هي:

١ ـ ترى الناقدات الجديدات أن تاريخ الأدب (وتاريخية العمل الأدبي) إنما هي قصة لا حقيقة ثابتة: وسبب هذه الرؤية هو أن ما نعتبره الأعمال الخالدة التي يتم تدريسها مرارًا وتكرارًا في الجامعات على أساس أنها تشكل التراث الأدبي، إنما هي أعمال تم اختيارها من بين غيرها، ولأسباب تعكس في أحيان كثيرة ظروفًا اجتماعية واقتصادية تبقى خارج العمل الأدبي المختار. فهنالك تراث آخر ـ لأديبات كثيرات وخاصة أولئك اللواتي ينتمين لأقليات ـ وهو ما يمكن ويجب أن يكون جزءًا من تاريخ الأدب، وإن بقي هذا حتى هذه الساعة طموحًا بعيد المنال. مايسمى بتأريخ الأدب إذن قصة، لأنه يترك في الخارج الكثير مما يجب أن يكون جزءًا من هذا التاريخ.

٢ ـ تحليل العمل الأدبي ـ الوسائل الشائعة في تفسيره وتعليل ما يدور به من أحداث ـ تعتمد على قيم ومبادئ يتعلمها المرء من الوسط الذي يحيا فيه. الأساليب النقدية تبقى دائمًا متحيزة لطبقة وجنس ونظام على حساب آخر. التفسير إذن ليس عملية محايدة موضوعية، بل تعكس تناقضات وصراعات اقتصادية ونفسية وجنسية. وهكذا لا يمكن القول بأن هناك طريقة واحدة صحيحة لتحليل العمل الأدبي، بل وجهات نظر وعقائد وتوقعات مختلفة يجلبها النقاد معهم حين يقرأونه. والناقد الأفضل هو من يدرك هذه الحقيقة ويعرف الحدود التي يمكن أن يصل لها العمل النقدي ولا يمكن له تجاوزها، ما يستطيع الخوض فيه وما لا يمكن له رؤيته. ومن مميزات مدرسة النقد النسائية الأمريكية أنها تعترف باهتماماتها وميولها، ولا تدعي الموضوعية المحايدة.

٣ ـ لأن القواعد التي يعتمد عليها النقاد دائمة التغير مع مرور الزمان، لابد لناقد من مراجعة هذه القواعد بين حين وآخر، متخلصًا مما فيها من أفكار خاطئة عفى عليها الزمن، ونظريات متحيزة تعكس نظم القوة الاجتماعية. ونتيجة مثل هذا التحليل للذات هي أن الرجل كقارئ وناقد يمكن له أن يستمتع ويستفيد من قراءة ما تكتبه النساء، بقدر ما استفادت النساء من قراءة أدب الرجال لسنوات طويلة(١٠٣).

هذه النظريات الثلاث الأساسية تعطي المدرسة الأمريكية الكثير من حيويتها: فالمدرسة تنتمي لعصر الحداثة لإيمانها بالتعددية الفكرية، ونسبية الحقيقة والتاريخ. ولكن هذه المدرسة تختلف كثيرًا عن غيرها من المدارس لأنها تدعو لثورة إنسانية اجتماعية، ولمبادئ العدالة التي يوافق أكثر المثقفين في عصرنا عليها.

المدرسة الفرنسية:

ضعفت المدرسة الأمريكية فى الثمانينيات لعدة أسباب، كان منها: سعى أفرادها للوصول لقانون العمل الإيجابى Afirmative Action الذى ضمن للنساء اللواتى ما كن دائمًا متمرسات مثل الرجال، وظائف قيادية فى الجامعات، أحيانًا بدون استحقاق. أدرك البعض سريعًا أن تقوية المرأة عن طريق دفعها لاحتلال نصف الوظائف لتحقيق مساواة رقمية فكرة غير ناضجة أو عملية، وأن لفرضها على الجامعات عن طريق التهديد بقطع معونات الحكومة الفيدرالية - وهو ما حدث بالفعل - أضرار وخيمة كان أهمها إضعاف مستوى التعليم الجامعى للجنسين. وقد حدث كذلك أن بعض المنتميات للمدرسة سعين لمحاربة الأفلام الفاحشة التى يعتبرها الشعب الأمريكى جزءًا من حرية التعبير المطلقة الضرورية لمجتمع ديموقراطى، وهذا التعدى جعل الكثيرات يخشين أن تتحول الحركة إلى نظام رقابة صارم يتحكم بما تنتجه السينما وتخطه أقلام الأدباء أخيرًا. قامت بعض الكاتبات، مثل **اندريا دوركن**، بانتقاد الرجال بطريقة فجة عنيفة، وكان لتطرف البعض آثار وخيمة على الكل لأن صورة المشروع تشوهت فى عيون الناس العاديين الذين ظل أغلبهم يؤمن بضرورة تعايش الجنسين سويًا بطريقة تضمن حقوق الجميع، لهذه الأسباب وغيرها ضعفت سطوة المدرسة الأمريكية منذ أواخر الثمانينيات بين المثقفات، وبدأت تحل محلها شيئًا فشيئًا مبادئ المدرسة الفرنسية التى قدمت وجهات نظر مختلفة للغاية عن المجتمع الرجولى ودور المرأة فيه.

اهتمامات المدرسة الأمريكية التى سبق لنا ذكرها، مثل جنس الكاتب، مصير الشخصيات فى الرواية، طريقة رسم شخصية المرأة وما قيل عنها، هذه الاهتمامات ابتعدت عنها المدرسة الفرنسية: فالكاتب حسب رؤية هؤلاء المفكرات ميت، بمعنى أنه لا توجد علاقة تربطه بعمله الأدبى سوى ظهور عواطف مبهمة مكبوتة فى لاوعيه الجنسى والاجتماعى عبر الصفحات التى يكتبها. أما الشخصية التى نراها فى العمل الأدبى، فما هى سوى اسم يرمز لعدة أنظمة اجتماعية واقتصادية ونفسية متصارعة. و حتى الإطار الجنسى، أى كون الشخصية رجلاً أو امرأة، تم إضعافه على أساس أن الشخصية الجنسية هى عبارة عن رؤية نفسية معينة للجسد، لا علاقة لها بالجسد الفعلى. وهكذا تقول بعض الكاتبات الفرنسيات فى مقالة مهمة:

> لن أكون رجلاً أو امرأة حسب ما يعنيه هذا فى اللحظة الحاضرة: سأكون إنسانًا فى جسد امرأة[١٤].

سبب هذا الرفض للجنسين هو أن العلاقة بينهما فى اللحظة الحاضرة إنما هى علاقة اجتماعية فُرضت عليهما وضارة بكليهما. تقول **هيلين سكسو** فى إطار شرحها لهذه النقطة:

> أساس كل الأقطاب التى تنظم الحضارة هو ضعف المرأة: الرجل/ المرأة يعنى تلقائيًا: الأقوى/ الأضعف، الأحسن/ الأسوأ، يعنى أعلى/ أسفل، يعنى الطبيعة/ التاريخ، التحول/ الثبات. حقيقة كل نظرية اجتماعية وأساسها، الأنظمة السائدة كلها، الفن، الأسرة، اللغة، كلها مبنية على أساس فكرة: الرجل والمرأة، وعلاقتهما ينظمها القطبان الإيجابى والسلبى[١٥].

وهذا كله يعنى أن الذكورة والأنوثة فى وضع المجتمع الحالى إنما هى أدوار اجتماعية تفرض على الأفراد، وأنه لابد من التحرر من سطوتهما بشكل ما.

هنالك كذلك فيما تقوله **سكسو** نقد واضح لفكرة أن الأدب يختلف بشكل ما عن غيره من أقسام الحضارة الإنسانية. تعريف الرواية ذاته كحبكة قصصية وإعطائها فى ذات الآن نوعًا خاصًا من المصداقية كصورة واقعية للمجتمع يكادان يختفيان من دراسات الكاتبات الفرنسيات اللواتى وضعن روايات **جويس ودستوفسكى** بجوار أعمال **أفلاطون وهيجل وفرويد ولاكان ودردا**، وهم بعض المفكرين الذين اعتمدت هذه الجماعة على أفكارهم وانتقدتها. وقد جمعت الكاتبات الأعمال الأدبية والفلسفية بهذه الطريقة لإيمانهن بأنها جميعًا تعتمد على نفس الأسس وتمتلك ذات القيمة كتعليق على أوضاع المجتمع وتحليل لها. بل إن المجموعة الفرنسية لم تنتج حتى عام ١٩٨٩ سوى ثلاثة كتب يمكن اعتبارها أعمالاً نقدية تقليدية تدرس الأدب الروائى والشعر. وفى هذه الكتب الثلاثة، كان هناك محاولة واضحة للابتعاد عن قدح الرجل بسبب جنسه البايولوچى، وسعى مماثل للتحرر من رؤية المرأة كطبقة مضطهدة يستغلها الرجال اقتصاديًا. كما تقول **كريستين ديڤز**:

نحن نؤمن بأن المجتمع، بغض النظر عن رأسماليته أو اشتراكيته، لن يتجاوب مع طموحات النساء.. ولو هاجمنا الرجال على أساس أنهم يقفون ضد تقدمنا، سنقف فى طريق تحقيق أمال النساء فى الآن ذاته[١٦].

هنا نرى بوضوح يأس الحركة الفرنسية من الفكر اليسارى الذى استفادت منه المؤمنات بالمدرسة الأمريكية. وهن فى الآن ذاته يرفضن التقسيم التقليدى لصفات الرجال والنساء، مقدمات تعريفات جديدة للجنسين والعلاقات بينهما.

بالرغم من اختلافات كثيرة وخلافات حادة بين أعضاء الجماعة الفرنسية، إلا أن هنالك إطارًا عامًا يجمعهن، وهو يتكون أساسًا من طريقة خاصة فى القراءة، وهى ما يسمى قراءة مظاهر الحارة كأعراض Symptomatic Readings وفكرة كتابة المؤنث أوكتابة الجسد L'ecriture Femininne والفكرتان تكملان بعضهما البعض، وجذورهما ترجع إلى كتابات **سيجموند فرويد** وتلميذه **چاك لاكان**. ففى أواخر القرن التاسع عشر، قدم **فرويد** كتاب «**دراسات عن العُصاب**» وهو مرض شاع بين النساء أنذاك، وطرح نظرية أن المريضة قد تعرضت فى طفولتها لاعتداء جنسى ما، استطاعت الحديث عنه، ولذلك ستقوم أعراض المرض بالتعبير عما حل بها عن طريق تجسيد الألم النفسى الذى تحس به. ومع أن **فرويد** فيما بعد أنكر ضرورة وقوع الاعتداء الجنسى، بقيت فكرة أن أعراض العُصاب إنما هى محاولة لقول ما لا يمكن للفتاة فى مجتمعها الكابت الإفصاح عنه. فى عام ١٩٥٣، عرف **چاك لاكان**، العالم النفسى الفرنسى الأكثر تأثيرًا على الجماعة، هذه الأعراض بالشكل التالى:

العارض إنما هو علامة تدل على معنى مكبوت من وعى الفرد، رمز مكتوب على تراب الجسد. وهو يشبه اللغة الرمزية فى غموضه، ولكنه كذلك حوار كامل مسجل فى اللاوعى لأنه يحتوى على إدراك بالمخاطب

فى شفرته السرية. عن طريق حل هذه الشفرة، عرف **فرويد** لغة الرموز، التى لا تزال تحيا فى معاناة الإنسان المعاصر[١٧].

الفكرة الأساسية هنا هى أن لعارض المرض شفرة خاصة: فهو يحتوى فى الآن ذاته على قوة كابتة تنبع من «الآخر» ـ وهو مصطلح يرمز لمن يمثل المجتمع ـ وعلى الرغبة التى لا يمكن البوح بها بسبب الخوف منه. فى السبعينيات، حين قدم **لاكان** تحليله المشهور لوضع المرأة ـ قال بصراحة إن «الأنوثة إنما هى عارض مرض» كذلك، لأن المرأة حين تتحدث ستستخدم الجانب المذكر من وعيها بينما يبقى الجانب المؤنث مكبوتًا صامتًا. ومن هنا بدأ التساؤل عن إمكانية الكاتبة المؤنثة، وإن بقيت هذه النظرية مرتبطة بفكرة عارض المرض: وهكذا يشترك كل الدعاة لفكرة الكتابة المؤنثة فى اعتقاد أنها تحدث كعارض مرضى لأنها تجد دائمًا فى داخلها ذلك الصوت الرجولى ـ الآخر الذى يعيق مساعيها للتعبير عن النفس.

ثلاث كاتبات فرنسيات مشهورات وهن **جوليا كريستيفًا وهيلين سكسو ولوسى اريجارى** قدمن نظريات جديدة وجريئة للكتابة المؤنثة، وسعين لتطبيقها فى مجالى الإنتاج النقدى والأدبى. وقد تكون أفضل طريقة لتعريف القارئ بمبادىء المدرسة الفرنسية ذكر بعض ما قالته هؤلاء الكاتبات عن الكتابة المؤنثة:

١ ـ **جوليا كريستيفًا**: فى كتبها المختلفة، وخاصة فى دراستها التى حازت بها على دراسة الدكتوراه، **الثورة فى لغة الشعر**، تتحدث هذه الكاتبة عن لغتين واحدة منهما يسيطر عليها المعنى ويتحكم بها المتحدث كليًا فى سعيه لإيصال المعنى المرام للقارئ. وهذه لغة السيطرة والقوة والرجولة، التى يتعلمها الطفل من الأب ويراها فى الكتب المقدسة والنصوص العلمية والسياسية. أما اللغة الأخرى، فتضعف فيها سيطرة المعنى على الكلمة، وهى اللغة التى يستمع لها الطفل بينما تهدهده الأم قبل النوم، ثم تتحول فيما بعد إلى موسيقى الشعر، البحور المختلفة، النغم والقافية.

تعتقد **كريستيفًا** أن جذور هذه اللغة ترجع إلى حنين الطفل للأم كنتيجة لانفصاله عنها بعد نموه وانتمائه أكثر فأكثر إلى عالم الأب. فى مقال حديث نسبيًا «المخيلة الكئيبة»، تتحدث **كريستيفًا** عن بعض الكلمات الغامضة فى قصائد **جيرار دى نرفال**، كمحاولة «للإشارة» إلى الأم الغائبة، وعن تلك القصائد الجميلة كبديل غير كاف للتعويض عما يفتقده من حنانها[١٨]. هذه اللغة التى تتكون من كلمات مبهمة المعانى، استعارات غريبة، وأنغام ترى **كريستيفًا** أنها لغة مؤنثة. وهى تقول فى مقابلة صحفية هامة:

> لو كان للمرأة دور تلعبه فى هذا المسار، فهو دور النقض: ارفضى كل شىء محدود، واضح، يطغى عليه المعنى، فى حالة المجتمع الحالية. هذا الاتجاه يضع المرأة فى جانب تدمير القيم الاجتماعية: مع اللحظات الثورية. ولكن النساء عادة يتقهقرن بسرعة ويرجعن إلى الجانب الآخر، حيث تقف قوى المجتمع الرمزية[١٩].

ترى **كريستيفًا** إذن أن دور الكتابة المؤنثة هو الحركة الثانية أو الرفض فى الديالكتك التاريخى كما يرسمه **هيجل**. وهذا الرفض للمعانى الاجتماعية والقيم الأخلاقية السائدة يتم التعبير عنه عبر لغة مبهمة، تتكون

أحيانًا من حروف بلا معنى أو كلمات متعددة المعانى، أو جمل غير كاملة.

بالرغم من أهمية نظريات **كريستيفا** وشهرتها، من الصعب تقبل فكرة إن ما تتحدث عنه إنما هو كتابة مؤنثة بالفعل. فحجر الأساس فى نظريتها، أى علاقة الأم بالطفل، تظل تعبر عن عقدة **أوديب** التى تساهم عادة فى خلق شخصية الرجل، لا المرأة. ولذلك نراها تنجح دائمًا فى العثور على عدد كبير من كتاب «الافانت جارد» مثل **ولتريمونت وميلارمى وجويس وارترود** الذين ستكون لنظرياتها فائدة كبيرة فى شرح أعمالهم الغامضة. ولكن أفكارها أقل نجاحًا فى تحليل كتابات المرأة، وهكذا نراها تعترف بأن النساء عادة يرجعن إلى صف القوة الرمزية، أى أن نظرياتها لا تستطيع التعامل مع أعمالهن بذات القوة والنجاح.

١ - **هيلين سكسو**: تقول سكسو: «اكتبى، فلابد أن يسمع العالم ما يريد جسدك أن يقوله»[٢٠].

وهى ترى أن لكتابة الجسد هدفين أساسيين: فأولاً، على مستوى الفرد، «ستستطيع المرأة عن طريق الكتابة الرجوع لجسدها الذى صودر منها»[٢١]. عن طريق الكتابة عنه، ستضحى العودة للجسد ممكنة لأن الكتابة ستحررها من الكبت والجهل والخوف واحتقار ما هو مؤنث. الكتابة ستجعلها أقوى، وتعدها بهذه الطريقة للصراع مع الرجال الذين يريدون لها أن تبقى فى مكانها صامتة. أما الهدف الثانى للكتابة، فهو «انتهاز الفرصة للحديث، ولدخول التاريخ الذى بُنى على أساس قمعها»[٢٢]. كتابة الجسد ستظهر ما بقى مكبوتًا، محرمًا، أى صوت المرأة. إنها ستسمح للنصف الصامت الخفى من المجتمع بدخول الحضارة والتاريخ وتغييرهما.

ولكن، ما الذى ستقوله هذه الكتابة من جديد لم يقل من قبل وماهى أهميته؟ تعتقد **سكسو** أن للمرأة غرائز مختلفة عما يملكه الرجل، ومنها غريزة الخلق وجلب الكائن الحى للدنيا. وهذه الغرائز بالطبع ستميزها بصفات نفسية واقتصاد روحى وجسدى مغايرين للرجل. وهكذا تقول إن للمرأة اقتصادًا جسديًا خاصًا، يتميز بالسيولة التى تعنى التدفق فى العطاء، بدون أخذ الضعف فى المقابل:

> كيف تعطى المرأة، وما هو تعاملها مع التوفير والتبذير، الحياة والموت؟ هى تعطى - وبأيدٍ مفتوحة - نفسها، تعطى الفرح والسعادة، ترفع قيمة الرجل فى عين نفسه. ولكنها لا تحاول أن تسترجع ما قدمته. هى قادرة على الابتعاد عن نفسها، تستطيع أن تنهمر وتنقذف بعيدًا، ذاهبة إلى الآخر. فهى لا تخشى التطرف، لا تعيش فقط من أجل النهاية والهدف، هى اقصى بعد ممكن للكيان. فى هذه الفقرة، نرى تصورًا جيدًا للمرأة، فهى قادرة على العطاء، ولا تخشى الخسارة مثل الرجل الذى يقدم ليربح. أما فى الكتابة فما ستكسبه المرأة سيكون مقاربًا لطبيعتها الجسدية، أكثر انفتاحًا على الدنيا، أكثر قدرة على العطاء. **سكسو** تصف هذه الكتابة بأنها لا تمضى على خط مستقيم، بل تتدفق وتنهمر إلى الخارج ، لا تعيش فقط من أجل النهاية الهدف، هى اقصى بعد ممكن للكيان[٢٣].

هى ترى أن الكتابة النسائية ستقدم منهجًا جديدًا للحياة، مبنيًا على الأخذ والعطاء، لا التقديم فحسب.

أما المثال الاكثر شهرة الذى تقدمه عن كتابة الجسد، فـهو شـخـصيـة **كليـوباترا** ملكة مـصـر العظيـمـة كمـا رسمها **وليام شكسبير**، هذه الشخصية الشرقية التى ناقـضت نسـاء الغـرب فى ذلك العـصـر بحـريتـهـا وشـجـاعـتـهـا. تقـول **سكسو** عنهـا: «إنهـا تبـذير، بذخ وعطاء»، «إنهـا تثبت حـقـيـقـة أن التـقـديم يقـدم الكثـير للمقدم». وحتى ساعة موتها، حين تمتص الثعابين دمها، تظل **كليوباترا** تهب من نفسهـا للآخرين. هذا العطاء الأمومى، القاتل أحيانًا، حسب اعتقاد **سكسو** هو ميزة جسد المرأة وكتابتها الأساسية.

مع أن **سكسـو** اثرت كـثـيـرًا على جـيل جـديد من الكاتبـات، إلا أن فكرتهـا الأسـاسـيـة عن كـتـابة الجـسـد تعـرضت مـؤخـرًا للكثـيـر من النقـد من قـبل ناقـدات فرنسيات أخريات:

> الحديث عن لغة جسدية غير مفيد لأنه يتجاهل حقيقة وقـوة الوسـيط الاجـتـمـاعى الذى يكبت أجـسـادنا جميعًا(٢٤).

ومن الممكن بالفـعل انتـقـاد **سكسـو** لتصـورها أن مـجـرد كـون الجـسـد المؤنث قـادرًا على الخلق بايولوجيًا كاف لجعل شـخـصيـتها مـعطاء كذلك، وكأن المجتمع لا يمارس أى دور فى صياغة وعى الفرد، وفى هذا التصور يتجسد اتهام الكاتبات الفرنسيات بالأصولية التى سبق لنا ذكرها.

٣ ـ لوس ايريجارى:

ايريجارى هى الكاتبة الثالثة التى حللت فكرة كتابة الجسد، وقدمت نظرية جديدة هامة فى هذا المجال. وقد سـعت جاهدة للابتعاد عن افكار **كريستيفا** التى تعتقد انها صـورت كلمات المرأة كـهذيان.أو كلام بدون مـعنى، وعن نظريات **سكسو** كذلك، لأن الأخيـرة عـادت بالمرأة إلى الصورة التقليدية للام التى تضحى، العشيقة التى تخسر حياتهـا فى سبيل الحب. **ايريجارى** من ناحية اخرى فضلت الاعتماد على منهج استقته من المسرح، ورسمت كتابة المرأة وحديثها كنوع من التمثيل المسرحى، دور اجتماعى مفروض عليها تمثله بطريقة ساخرة حتى تدرك بقـيـة النسـوة والرجـال إنه ليس دورًا طبيـعـيًـا بل اجتمـاعيًا مـفروضًـا عليـهـا. كمـا تقول **ايريجـارى** فى الفقرة التالية، الأنوثة مسرحية:

> هنالك فى المرحلة الحـاليـة طريق واحـد فـقط، ذلك الذى عُين للمؤنث، وهو محاكاة الدور المسمى انثوى. يتـوجب على المرأة لعب هذا الدور، مـدركـة أنه دور، مما يعنى تحويل نوع من الخضـوع إلى تأكيد للمرأة، والبـداية فى تـغـيـيـر هذا الدور. وهذه هـى الإمكانيـة الوحـيـدة، لأن رفض الدور الأنثـوى تمامًـا يعنى أن المرأة ســتـتـحـدث وتتـصـرف كـرجل، وتفـقـد خصوصيتها كجنس.
>
> اللعب بالأنوثة التقليدية بهذه الطريقة سيسمح للمرأة بالاحتفاظ بمكانها التقليدى فى المجتمع، ولكن بدون أن تتقلص شـخـصـيـتها لهذا المستوى. إنها تعنى تسليم نفسها لافكار عنها خلقها الرجل، ولكن بطريقة توضح مـا بقى خـفـيًا حـتى الآن، وهو الدور الأنثوى السرى فى اللغة(٢٥).

تعتقد **ايريجارى** أن المرأة تكتب جسدها عن طريق التمثيل: فـهى تلعب الدور المؤنث، ولكن بدون أن يغمرها الدور كليًا، لأن جـزءًا من وعيها سيشـاهدهـا وهى تلعب هذا الدور حتى تستطيع الخروج منه. وهذه النظرية تقوم

ايريجارى بتطبيقها فى دراستها المسماة **مرآة المرأة الأخرى** التى نالت بها شهادة الدكتوراه. هنا تقوم الكاتبة بتحليل عدة نصوص كتبها **أفلاطون، وبلوتاينوس، وفرويد**، وغيرهم. وفى كل نص، نراها تنقل كلماته جملة جملة، وتعلق عليها، راسمة نفسها بهذه الطريقة كأنثى تقليدية تعتمد على نصوص الرجال فيما تقوله. ولكن كلماتها فى واقع الأمر تقلب الكثير مما يقوله هولاء المفكرون رأسًا على عقب، كاشفة ما لا يستطيع **فرويد** قوله عن المرأة طورًا، وموضحة طريقة التفكير الرجولية التى يجسدها فكر **أفلاطون** فى حين أخر.

نظرية **ايريجارى** بالفعل قد تكون أكثر فائدة من سابقتيها لأنها تبتعد عن الجسد، وتتجه نحو نظام القوة الاجتماعية التى تقوم بكشف سطوته على اللغة كأهم وسائل الرجل لاضطهاد المرأة. منتقدو هذه الكاتبة عادة يتهمونها بأنها تبقى مؤمنة بفكرة أن الأنوثة عارض مرضى، وبأنها تعتمد على أفكار الرجال فى ما تكتبه.

للمدرسة الفرنسية أنصارها، وهى الآن فى أوج شهرتها فى الجامعات الأمريكية. إلا أن المتوقع هو أن تضعف هناك كما ضعفت مؤخرًا فى فرنسا: فالخلافات الدائمة بين أفرادها، ومدى صعوبة اللغة التى يستخدمنها، واعتمادهن على أفكار رجال مثل **فرويد ولاكان** أكثر من اللازم، كل هذه العوامل تنخر فى صميمها.

الخلاف بين المدرستين لم يحل بعد، وما زال لكل منهما أنصارها ومعارضوها. وقد احتدت الصدامات أحيانًا بين أفرادهما لدرجة الذم الشخصى، مما أضعف من مصداقية كليهما. ولكن هذا الخلاف كان مفيدًا بشكل عام لأنه بالنسبة للمؤمنات بكلتا النظريتين، سمح بتقديم وجهة نظر جديدة مخالفة، مما منع كليهما من التطرف والاعتقاد بأن وجهة نظر واحدة فحسب هى أقصى حدود الممكن. وقد استفادت القارئات لإنتاج كلتا المجموعتين كذلك من معرفة وسائل مختلفة للتحليل النقدى والتصرف فى الحياة العلمية اليومية، مما أعطاهن نوعًا من المرونة، وهذا لم يكن ممكنًا بفكر واحد يتفق عليه الجميع. وربما يكون أهم ما حدث موخرًا هو ظهور كاتبات غربيات جديدات اطلعن على ما كتبته ناقدات من كلتى المدرستين، وأخذن من كل منها ما يرونه مفيدًا. الفكرة الفرنسية الأساسية عن صعوبة الحديث المؤنث مثلاً طبقتها **ليزا جاردين** على وضع المدرسات فى الجامعات الأمريكية، مما أعطى للنظرية بعدًا عمليًا واقعيًا. أما **تريسا دلورس**، فقد حاولت تحليل مدى أهمية الدور الذى يلعبه الجسد المؤنث فى الأدب والسينما الرجوليين، وقارنت هذا بما تكتبه المرأة فى الأدب النسائى وأخرجته مخرجات السينما. ومن الضرورى لنا فى العالم العربى كذلك الإطلاع على كِلَىْ الفكرين، وأخذ ما يفيد المرأة الشرقية من كليهما، بدلاً من تطبيق هذه النظريات على ظواهر اجتماعية شرقية بدون ملاحظة أن الأسس التى بُنيتا عليها، والظروف التى ساهمت فى نموهما، تختلف كثيرًا عن نظرياتنا السائدة وظروفنا فى الماضى والحاضر.

الهوامش:

١ ـ اترجم بنفسي كل النصوص الأجنبية التي اذكرها في هذا المقال لأن اكثرها لم يترجم للعربية بعد.

Mary Wollstonecraft, **AVindication of The Rights of Women**. in **The Norton Anthology of English Literature**. Volume 2 Ed. M. H. Abraham. (New York: Norton, 1987). p. 113.

Virginia Woolf. **ARoom of One's Own**. New York: Harcourt, 1957. 102.

٢ ـ Lisa Jardine, "The Politics of Impenetrability". **Between Femenism and Psychoanalysis**. Ed. Teresa Bren

٣ ـ on. New York: Routgedge, 1989. p. 36.

٤ ـ Rosi Braidotti, "The Politics of Ontological Difference". **Between Femenism and Psychoanalysis**. p. 61.

٥ ـ Marx, K. & Englles, F. **The German Ideolog** (London: Lawrence& Wishart, 1970). p. 39.

٦ ـ Mary Ellmann, **Thinking About Women**. (New York: Routledge, 1989). p. 61.

٧ ـ Clifford Greetz, "Ideology As ACultural System" **The Interpretation of Cultures: Seleted Esssays"**. (Nwe York: Basic/ books, 1973). p. 235.

٨ ـ Kaplan, Sydney, **Feminine Consciousness in the Modern Novel**. (Urbana: University of Illinois Press, 1975). p. 3.

٩ ـ Showwalter, Ellainna, **A Literature of Their Own**. (Princton: Princton University Press, 1975).

١٠ ـ Susan Gubar & Sandra Gilbert. **The Mad Woman in The Attic**. (New York: Yale, 1977).

١١ ـ Baym, Nina. **Woman's Fiction: A Guide to Novels by and About Women, 1820 1870.** (Ithaca: Cornell, 1978. pp. 14- 15.

١٢ ـ Showwalter, p. 36.

١٣ ـ Kolodeny, A. "Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politices of Feminist Literary Criticism". **Crical thory Since 1965**. Ed. Hazard Adams. (New York: Harcourt, 1986).

١٤ ـ "Manifesto of Radical **New French Femininsts** (New York: Norton 1992). p. 53.

١٥ ـ Cixous, Helene, "Les Sexe Ou La Tete?" **Les Cashiers du Grif**. no. 13 (1976). p. 7.

١٦ ـ **New French Feminnism.** p. 115.

١٧ ـ Lacan, Jacques. "The Function and Field of Speech in the Field of Psychoanaysis:. New York: Norton, 1984. p. 53.

١٨ ـ Kristeva, J. :On Melancholic Imagination: **Postmodernism and Continental Philosophy**. Eds. Hugh Sigverman, Donn Welton. (New York: State University of New York, 1988). p. 7.

١٩ ـ Oscillation du pouvoir ou refus".Tel Quel. Summer 1974, p. 66.

٢٠ ـ Cixous, Helen. "Laugh of the Medusa:. Critical Theppry Since 1965. p. 312.

٢١ ـ Ibid. 313.

٢٢ ـ **The Newlly Born Women**. (Mineapolis: University of Minnesota press, 19775). p. 129.

٢٣ ـ Ibid. 86 - 87.

٢٤ ـ "Manifesto of Radical Feminsts" New French Feminisms (New York: Norton, 1992). p. 53.

٢٥ ـ Luce Irigaray. This Sex Which Not One. (New York: Cornell, 1985). p. 76.

مصطفى ملح

أمل دنقل

وَرَاءكَ نَخْلَةٌ تلهُو بِوَحْدتِها طيورُ البيدِ مُلقاةٌ وَرَاءكَ كالْغبارِ يَقُضُّ

مضْجَعَهُ أمْتدادُ الْكَوْنِ لامْرأةٍ بِلا خَصْرٍ وَلا جِيدِ.

وأنتَ تحبُّ نَخْلاتٍ كثيراتٍ،

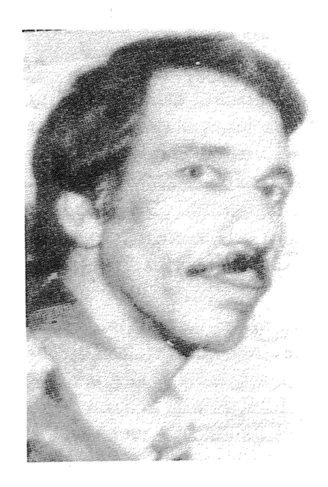
ولكنَّ الْصحارى تقصِفُ الأشْواقَ بِالدمِ والْمواعيدِ.

وأنتَ تجرُّكَ الْعرباتُ منشطراً إلى نصفينِ.

لا وَتَرٌ يُمَزِّقَ صمتكَ الْمُتناسِلَ الأوجاعْ. .

وراءكَ نخْلَةُ التارِيخِ وَالأفكارِ وَالدَّمِ . . كَالْعناقيدِ

الّتى يَمْتَدُّ أطْفالٌ لِقَطْفِ لُعَابِها ورُضا بِها. .



أمل دنقل

يا أَيُّما النَّخْلُ أَسْتَجِبْ لِجَنُونِنا إنا بِلا قَمَرٍ وَلاَ حُلُمٍ وَلاَ عِيدِ.
لَوِ أنْقَشَعَتْ أَمامَكَ غَيْمَةٌ
هطل الرصــاصُ علي الْمفــازاتِ الْتى النخْلُ اسْتــوى فِيهــا علَى عَرْشٍ
تُدَجّجُهُ الْقَصِيدةُ بِالُرعودِ
وَبِالْحِمَام يبيدُ قِشْرَتَهُ فَتأْكلُهُ ـ أَمامكَ ـ عَائِلاَتُ الدودْ.



محمد الراوى

أجى



للصمت، فى هذا البيت، إيقاع يضغط على الأذن. أصوات الحارة تصل مكتومة عبر النافذة الخشبية المغلقة، وثمة شعاعات من ضوء الشمس تحاول أن تنفذ من النافذة لتحط فوق الأثاث الفقير، أو تفترش الأرض الكالحة، ورائحة الرطوبة تملأ الجو وتثير الشعور بالوحدة. وكانت أجى قد استسلمت للأشياء القديمة التى تحيط بها وانسحبت روحها إلى العالم القديم الذى أنا منه. أشعر بالألفة وأنا فى عالمها بين أشيائها، ولا ألاحظ زحف الزمن فوق وجهى ووجهها، رغم إنى أعرف نهايته. لا علاقة لى بالعمر الذى يتقدم بنا نحو النهاية، لكنى أرى الزمن وهو يزحف نحو الأبدية. النهاية محتومة ولا شىء بعدها. والأبدية مفتوحة وكل الاحتمالات بعدها. كثيرا ما كنت أرى الأشياء تتراقص أمام عينى، ليست الأشياء فقط، الناس والحيوان والنبات، فأقول فى نفسى: إنها تنمو إنها تسير عبر الزمن، والأحداث تأتى لنا فى المستقبل، فأى شىء ينتظرنا هناك؟

لا تفزعى منى يا أجى، إننى أحب الأشياء الصغيرة أيضا، التفاصيل اليومية التى نعيشها كل يوم والتى تستغرق كل وقتنا، إننى لا أستطيع الانفصال عن هذا العالم اليومى الذى قد يمنعنا من التفكير فى أشياء أخرى، قد يكون هذا رحمة بنا، ولكنها فرصة يا أجى لن تتاح لنا فى هذا الوجود، فرصة أن تعرفى من أين جئت، وإلى أين تذهبين، هل تتصورين إنك جئت إلى هذه الأرض لتقضى عمرك بين الأكل والشرب والنوم، قد يبدو ذلك كذلك، قد يبدو هذا حقيقة، لكن ما أسهل هذا، بل ما أمتعه. إنهم يأخذون الأمور من الزاوية السهلة من الرؤية البسيطة، المتناهية فى البساطة، أشياء ليست فى حاجة إلى عقل كعقولنا لنفعلها يستطيع أى كائن أن يفعلها دون تفكير.

أعرف أني أضعك في مأزق، لكني أعود وأقسم لك إني أهتم بالأشياء الصغيرة، والصغيرة جدا، إن عالمنا الأرضي يتكون من هذه الأشياء الصغيرة، رغم أن الأشياء الكبيرة تحيطنا من كل جانب، إننا مجموعة كبيرة من الأشياء الصغيرة، لكن الأشياء الصغيرة تجعل رؤوسنا مدلاة إلى أسفل، بظهور منحنية، وعيون لا ترى إلا الأرض التى تنحصر بين سيقاننا، عاجزين عن النظر إلى أعلى، وكأن السماء سقف أزرق يجثم على حياتنا وهمومنا.

كنت وقتها صغيرا لا افهم، إنما كنت أحتفظ بالصور والمشاهد التى أراها فى كل مكان. الآن أستطيع أن أفهمها وأن افسرها، لقد تغيرت بعض الشيء، لكن الجوهر لم يتغير، والمعاناة ما زالت كما هى، بل هى قد ازدادت ثقلا.

اراهم كما رأيتهم فى صغرى، هياكل بشرية تزحف على اقدامها يرتدون زيا واحدا يميل إلى اللون الأزرق ملطخاً بالشحوم والهباب. كنت أراهم من شرفتي صباح كل يوم، وكنت مغرما برؤيتهم وكأن حلما مزعجا يعاودنى. ولا أعرف لماذا كان ينتابنى الخوف وأنا أراهم يزحفون فى الصباح بأقدامهم الضخمة ليأخذهم قطار طويل إلى حيث يعملون. كنت أقول فى نفسى: إنها الحياة هكذا إنها الحياة كما انطبعت الصورة فى ذهنى، وبعد سنوات قليلة كنت أقول: إنهالقمة العيش، إنها الحاجة، إنه الطعام، أن نأكل. كنت أقول لنفسى: متى سأكبر لا شقى مثلهم، وكأن الشقاء هو الحياة، والحاجة هى الحياة، ولقمة العيش هى الحياة. إنهم يواصلون زحفهم المقدس فى خطى بطيئة تتسم بالإصرار والتشبث، التشبث بماذا؟ لم أعرف وقتها، لأن معنى توقف الزحف هو الضياع أو الموت. لا ينظرون إلى السماء أبدا، فهى لن تمطر عليهم مالا ولا خبزا، إنما هم يصرون على الزحف نحو القطار الطويل بعرباته الرمادية الكئيبة، كالتوابيت ، ليأخذهم حيث يعملون، ويعودون من رحلتهم اكثر إجهادا وإنهاكا. يواصلون زحفهم اليومى، الأبدى، سواء كانت هناك أمطار أو رياح، ويعودون نحو بيوتهم آملين الراحة لأجسادهم المنهكة، يخترقون إليها شوارع تركلهم وحوارى تبتلعهم، سواء كانت فوقهم شمس حامية أو أمطار ورعود، ولا يوقفهم شىء، لأن فى التوقف موتا. لم يعودوا يأملون إلا فى قدرتهم على الزحف والتحرك والسير نحو القطار الكئيب، ولا يأملون إلا فى قدرتهم على العودة، ليريحوا أجسادهم الشقية استعدادا ليوم جديد، إنها الحياة.

وكانوا قد دفنوا أوهامهم وأحزانهم داخل صدورهم. لم يعد أحد منهم يحلم بالملك سوس الذى تناقصت زيارته لهم على مر الأيام والسنين. إذ لم يعد يزورهم كما كان يفعل من قبل، ولم يعودوا يسمعون وقع حوافر فرسه بالقرب من نوافذهم وأبوابهم، حتى انقطع عنهم تماما، تباعد، ونأى، ثم تلاشى مع الزمن، كان آخر عهدهم به عندما رأوا تابوته الحجرى العظيم يتسنم أحد التلال فى الطابية... وكأنه يعلن لهم موته، موته الأخير، فهو لم يعد نافعا لهم ولا حاميا، دفع بتابوته العظيم من باطن الأرض ليراه الجميع فلا يعودون إلى التفكير فيه، ولا فيما يمكن أن يقدمه لهم من طمأنينة وسلام.

لكن أهل تل القلزم كانوا يتذكرونه كل حقبة من السنين، كلما ضاقت بهم الحياة، وكلما ثقلت عليهم الأشياء الصغيرة، كانوا يتنسمون رائحته، وكانوا يحنون رؤوسهم إجلالا عندما يمرون بالطابية التى بدأت تتهدم وتقترب من الأرض. جن جنونهم ذات يوم عندما رأوا فى الصباح آثار حوافر فرس الملك سوس على الأرض، صرخوا ها هو الملك سوس قد عاد، إنها آثار حوافر الفرس التى يعرفونها جيدا، والتى كانوا يبحثون عنها كل صباح، إنها تختلف عما يعرفونه من حوافر الركائب الأخرى، إنها فرسه، وها هو الملك قد عاد إلينا، فهو عارف بحالنا. لكن هيهات، كان الملك سوس يعيش فى داخلهم، وكان قليلا ما يراود أحلامهم، ومنعتهم السلطة من أن يتحلقوا حول آثار الفرس المقدس، ابعدوهم وأنشأوا سياجا يفصل بينهم وبين آثار الفرس على الأرض، وقالوا لهم: هذه خرافات، ليس هناك إلا نحن، ماذا تريدون من الملك سوس الذى لن ينفعكم، لن يقدم لكم عونا، نحن تاريخكم وحاضركم، اصبروا ايها الفقراء المحتاجون المهمومون وسوف نسهل الحياة ونجعلها ميسورة.

اندثر الملك سوس يا آجى، وانمحى من نفوس أهل تل القلزم، وتحول إلى خرافة كما أرادت السلطة. ومن الذى يجرؤ على أن يقول لهم أن الملك سوس كان حقيقة، وكان يحمى الديار، كل هذه الديار، ويقدم العون للمحتاجين.

حتى الشمس لا تجد لها مكانا داخل هذه الحوارى الضيقة، تلك التى كانت سر الوجود وبداية الحياة فى هذا المكان، تتلصص الشمس من الشرفات والنوافذ، فتهبط إلينا باهتة باردة ثم تنسحب إلى الأرض البراح والحجرات والردهات الواسعة والحدائق الخضراء والأراضى الرحيبة. ذهبت الشمس وسكنت بدلا منها الرطوبة واصبحت مقيمة دائما ابدا بين هذه الجدران المشبعة بالماء والتى تعكس الظلمة داخل البيوت، لكنها على كل حال بيوتنا التى ولدنا واحببناها واصبحت جزءا منا. نخرج منها، ومهما ابتعدنا عنها نعود إليها، تجذبنا الألفة والمعاشرة الطويلة، ندلف إليها كما يدلف الحيوان إلى جحرة. لكل منا جحره، مكانه الذى يألفه ويمتلك فيه حريته الكاملة. فى البيت يستطيع كل واحد منا أن يتعرى، أن يضحك، أن يبكى، أن يدبر أموره ويرتق ثيابه، ان يفعل ما يشاء دون أن ينتقده، أحد، والذى لا يعلمه الجميع أن بيوتنا والأشياء التى تحيط بنا ترقبنا، وتفسح لنا الطريق، وتحرسنا عندما نستسلم للنوم.

السويس

صالح هويدى

حلم الشاعر فى تغيير الواقع

قراءة فى قصيدة غرفة*

أفتحُ عينِىَ

مصابيحُ الغرفةِ مطفأةٌ..

أُغمضها..

استحضرُ ضوءاً يفتحُ لىِ أفقا

فأغيّرُ ألوانَ الجدران

أستبدلُ وجه المرأةِ فى اللوحةِ

ثم أخفّفُ من غلواء الكُحل بعينيها..

أطردُ هذا الشبَح المتُخفى.. خلف شجيراتٍ يابسة

وأخططُ وجه فتى.. بملامح طيبةٍ

وأقرّبهُ منها..

تبتسمُ المرأةُ.. تخرجُ من أسر اللوحةِ

أرقبها..

وهىِ تغيّر ترتيبَ أثاث الغرفة

أسعدُ بالنورِ الآتى من نافذةٍ قرب سريرى

اصحو..

اضواءٌ كابية

ألوانٌ نابية

صحفٌ..

وكؤوسٌ فارغةٌ

اللوحةُ قائمةٌ

وامرأةُ اللوحةِ.. تضحك..

هل كانت تسخرُ من حلمي

أغمضُ عينيَّ..

أعودُ إلى النوم

تبدأ قصيدة (غرفة) كما هو واضح بلحظة فتح الشخصية عينيها، وهو مقطع إخبارى يعتمد على البدء بالفعل (أفتح عينى). لكن الشخصية التى تفاجأ بمصابيح الغرفة مطفأة ما تلبث أن تغمض عينيها تمشيا مع جو الظلمة:

مصابيح الغرفة مطفأة..

أغمضها..

وتبدو الشخصية بعد هذا المقطع وهى تنزع نحو استجلاب الضوء المغيبَ فى محاولة للتعويض عن انطفائه، لنعلم أن الشخصية إنما تستجلبه ليعينها على تحقيق فعل إيجابى ما، ذلك هو الرغبة فى رؤية الجدران وقد فارقتها ألوانها المعهودة. حينذاك فقط نعلم أن الشخصية لم تخرج فى حلمها عن حدود حيز مكانها الأليف (غرفة النوم). فالحلم هنا أقرب ما يكون إلى حلم اليقظة إذن، إذ هو لا يتعدى فى مساحته الجدران وأشياء الغرفة، فى حدود المعطيات التى تطالعنا للوهلة الأولى فى الأقل:

استحضر ضوءا يفتح لى أفقا

فأغير ألوان الجدران

لكن الشخصية الحالمة سرعان ما تنتقل، عن طريق السرد الإخبارى نفسه من حدود الإطار العام ممثلاً فى ألوان جدران الغرفة إلى ما هو جزئى، حيث اللوحة التى تستقر على سطح الجدران والتى ستصبح مركز بنية القصيدة الأساسى وبؤرة الإشعاع وموئل القراءة الدلالية للقصيدة. فها نحن نجد وجه المرأة فى اللوحة وقد طاله فعل التغيير هذه المرة إنْ فى شكل استبدال كلى أو تغيير فى بعض ما ينبو فى وجهها ويستفز الشاعر:

استبدل وجه المرأة فى اللوحة

ثم أخفف من غلواء الكحل بعينيها..

وإذا بدا فعل استبدال وجه المرأة فى اللوحة غامضاً أول وهلة، فإن التركيز على تخفيف غلواء الكحل من عينى المرأة فى السطر التالى إنما جاء ليعبر عن مستوى الذائقة الجمالية لدى الشخصية وعن حساسية رهيفة تجاه كل ما من شأنه تشويه عنصر الجمال والابتعاد به عن طبيعته وفطرته وبساطته.

لكن الشخصية لا تتوقف فى أفعالها أو أفعال حلمها عند هذا الحد، إذ نجدها تنتقل إلى فعل آخر جديد ممثل فى طرد الشبح الذى يقف متخفياً فى اللوحة وراء الشجيرات اليابسة.

أطرد هذا الشبح المتخفىِ.. حول شجيرات يابسة لكن ما تغير فى واقع اللوحة وما تبقى فى عالمها، بعد تدخل الشخصية بالتعديل والتغيير، لا يحقق الراحة النفسية لها ولا يُطمئن ذائقتها الجمالية بعد، فما يحدو بها إلى إكمال (عالم الممكن) فى واقع اللوحة بـ (عالم التمنى) الذى يأخذ شكل الفعل الحقيقى، لنرى الشخصية وهى تتدخل لتخطيط وجه فتى جديد على عالم الصورة، بملامح طيبة، جاعلة إياه فى مقابل وجه

المرأة قريبا منها. حينذاك فقط نستشعر أثر هذا الفعل الإيجابى فى شكل رد فعل سريع لدى المرأة التى تأخذ بالابتسام والخروج من أسر اللوحة، فكان فعل الخلق الجديد للفتى المنتظر، الفتى - الطُموح قد أشاع حياة شاملة فى عالم اللوحة محدثًا حيوية خرجت بالمرأة إلى حيث عالم الحرية واطراح المكان الذى بدأ فى مقابل حريتها الجديدة كأنه أسر ترسف فى قيوده.

من هنا يكتسب وجود الفتى الطيب الملامح فى اللوحة دلالة مهمة فى حياة المرأة وعالم الحياة التى تحياها عقب تحررها من ضيق الإطار الخانق ومحدوديته. فما الذى يمثله الشبح المتخفى للمرأة فى اللوحة يا ترى؟ وما دلالة تلك الشجيرات اليابسة فيها؟

يمكن النظر للشجيرات اليابسة فى اللوحة على أنها رمز لكل معانى الموت واليباس وهى دلالة يمكن الإفادة منها فى فهم ما يتخفى وراءها أيضا ممثلاً فى هيئة ذلك الشبح الممسوخ والكيان غير المحدد وغير الواضح. يمكن أن يكون هذا الشبح رمزًا لعنصر الشر الذى يتهدد حياة المرأة ويحنط منها الروح موقفا نسغ الحياة فيها، متحيناً الفرصة للتخفى وراء عناصر الجفاف للنيل منها.

ولعل ما يؤيد هذا التفسير أن الحياة سرعان ما تدب فى امرأة اللوحة التى يعاودها الابتسام والحيوية، لتبدأ فعلها الإيجابى أول مرة فى القصيدة فى صورة امرأة معشوقة وكائن اجتماعى فاعل مؤثر.

وقد يكون طرد الشبح وتغيير وجه المرأة بأخرى والإتيان بفتى قريب منها ضربا من ضروب المبدع الخالق المخطط والثائر على علاقات العالم المدان واستبدال ما هو أجمل وأحسن منها بما يرفضه منها.

هكذا تعود الحياة لأوصال المرأة ويسرى الدم فيها لتبدو ابتسامتها فيما بعد موحية بالسعادة التى تحياها وبالاستعداد من ثم لامتصاص رحيق المتعة ومنح الحنان لمن كان وعدا وحلما، جاءها فى صورة فتى طيب واقترب منها فكان أهلاً لها.

ولا يبعد أن يكون مشهد الحياة المتدفق هذا معادلاً لاواعيًا لما فات المبدع تحقيقه وتعويضاً (سيكولوجيا) عما أجهض فيه من أحلام ورغبات وجدت إشباعها فى تلك المشاهد الرامزة لمنح المتع والحياة التى فقدناها للآخرين:

واخطط وجه فتى. بملامح طيبة

واقربه منها..

تبتسم المرأة.. تخرج من أسر اللوحة

ولا يقف الأمر عند حدود خروج المرأة من أسرها، فالخلق حياة وحيوية لا تعرف التوقف والحدود. فهاهى المرأة وقد بدأت تغير ترتيب أثاث غرفة الشخصية، لنرى الأخيرة وقد ربطت بينها وبين المرأة حالة من التواصل والغنى الداخلى، كسرت حاجز الانفصام بين عالمين ولحظتين، فتداخلت معطيات الزمان والمكان واختلط الجزء بالكل، الرؤية بالواقع.

من هنا يجعل الترجل من (اللوحة - الأسر) والقيام بالفعل الواقعى (ترتيب أثاث الغرفة) الشخصية تستشعر السعادة ممثلة فى صورة النور المشع القادم من نافذة الغرفة:

ارقبها..

وهي تغير ترتيب اثاث الغرفة

اسعد بالنور الآتيِ من نافذة قرب سريريِ

ولأن عالم القصيدة يعبر فى جزء كبير منه عن رغبات تنتمى إلى عالم الأحلام، سواء ما انتمى منها إلى أحلام اليقظة أو الأحلام المألوفة، فإن القصيدة بدت تقوم فى هذا الجزء منها على البدء بالفعل :

افتح / اغمضها/ استحضر/ فاغير/استبدل

ثم اخفف/ اطرد/ واخطط/ واقرب/ تبتسم

ارقب/ اسعد/ اصحو.

إلى جانب هذا يمكن ملاحظة ورود الفعل الواقعى مميزًا من الفعل الدال على الرغبة فى تحقيقه أو ما يعد من الأمانى المرتجاة. وهى ظاهرة لها دلالتها النفسية من واقع الشخصية، إذ تجد امتدادها فى لاوعى الشاعر، فكلما بعد الفعل عن التحقيق الفعلى أو الإمكان فى التحقق المؤكد ودخل منطقة ما هو متخيل أو مرتجى من الأمانى كان لجوء الشاعر إلى تضعيف الفعل وتؤكيده أحوج، وذلك إمعان فى طلب الرغبة فى التحقق وتوكيد لها، خلافا للافعال الممكنة التحقق، التى يكتفى عادة فيها. بصيغة البناء العادى للفعل:

اغيِّر الوان الجدران	متخيل مأمول
اخفِّف من غلواء الكحل بعينيها	متخيل مأمول
اخطِّط وجه فتى	متخيل مأمول
واقرِّبه منها	متخيل مأمول

ومع بدء فعل الصحو المصاحب لحالة استشراف الضوء النافذ خلل الغرفة تتبدى فى القصيدة معطيات جديدة مختلفة عما شاع فى جوها فى مرحلة ما قبل الصحو، على مستوى توظيف المفردة اللغوية ودلالتها أو على مستوى الوان الصورة وملامحها أو على مستوى النمط الأسلوبى المستخدم فيها.

تبدو مقاطع القصيدة المرافقة لفعل الصحو فى اغلبها فى شكل جمل إسمية إذا ما استثنينا فعلين لا ينتميان لواقع حالة الصحو الجديدة بقدر ما ينتميان إلى عالم النوم الذى تعود الشخصية إليه فى نهاية القصيدة:

اغمض عينى

اعود إلى النوم

وإذا كانت القصيدة ـ على المستوى الأسلوبى ـ قد اتخذت فى قسمها الأول المرافق لفعل النوم شكل الإخبار السردى على لسان الشخصية الرئيسية، واتخذ فيها الإخبار شكل مقاطع طويلة أحيانا، فإن ابرز ما يتميز به نمط البناء الأسلوبى للقصيدة فى قسمها الثانى المرافق لحالة الصحو، أنه يأتى فى شكل حضور غير سردى ولا إخبارى. إنه يأتى هنا فى شكل جمل صورية أقرب إلى (عين الكاميرا السينمائية). وهى صور سريعة خاطفة لا مجال فيها لسرد أو إخبار.. صور خاطفة، فيها من التكثيف والاختزال ما يقرب بعض مقاطعها من العبارة الواحدة:

اضواء كابية

الوان نابية

صحف..

وكؤوس فارغة

اللوحة قائمة..

وامرأة اللوحة.. تضحك

هل كانت تسخر من حلمى

وإذا كانت القصيدة في قسمها الأول المرافق لحالة الحلم قد شهدت بروز عنصر التضاد اللغوى فى شكل بنائها، فإن القسم المرافق لحالة الصحو قد شهد زوال هذا التضاد بعد أن انتهت حالة التوتر والتشابك بين الواقع والمثال وانفتحت العين على الحقيقة المرة التى لا خيال فيها ولا تحليق وهو تبدل اقتضته طبيعة بناء القصيدة وآلية حالتى النوم واليقظة فى حياة الشخصية:
افتح/ اغمض مصابيح الغرفة مطفأة/ استحضر ضوءا مطفأة/ يفرخ لى افقا

لقد اكتشفت الشخصية أن الأفعال التى قامت بها لا تعدو كونها مظهرا من مظاهر الحلم الذى لا يمت إلى الواقع بصلة والذى بدده ضوء الحقيقة المشرق الآتى من خلال النافذة، فما كان منها إلا أن تستعرض جو الغرفة وأشياءها بعينين ملهوفتين،فزعتين، غير مصدقتين ما تراه من حالة الخيبة التى تتعاون على توكيدها وتعميق الإحساس بها الأشياء والألوان والمفارقات المغادرة لسماتها الإيجابية وألوانها المشرقة:

اضواء كابية / الوان نابية / كؤوس فارغة

اللوحة قائمة.

إن ظهور عنصرين جديدين فى خاتمة القصيدة لم ينبئ بهما سياق القصيدة وجوها العام من قبل من شأنه أن يلقى ضوءا على واقع أزمة الشخصية مفصحاً عن الدلالات الفكرية لها، فالصحف هنا علامة على واقع ثقافى غير عادى وإيحاء بطبيعة الأزمة التى يمكن أن تنطوى عليها الشخصية.

ولعل الكأس عنصرٌ من عناصر التجربة الحضارية لإنسان هذا العصر والأكثر التصاقًا بطبيعة المعاناة الفكرية التى كثيرا ما تجد عزاءها فى اللواذ بما يثقل الذهن ويعطل الحواس وسط هذا العالم المتعب الصخاب ولو إلى حين.

لقد اتخذ الشاعر من الغرفة بحائطها ولوحتها المحدودة (الجزئية) وسيلة تعبيرية استطاعت البوح بمشروع الشخصية الحلمى والارتقاء بهذه الوسائل الجزئية إلى مستوى شمولى كلى. فهو مشروع يبدأ بالألوان وينتهى بحلم اللقاء المتمخض عن ولادة إيجابية وسعادة مشتركة وتواصل مفتقد، عقب طرد عناصر الموت والمتابعة والجفاف وإزالة رموز القتامة والسوداوية. لكنه الحلم الذى يرتطم بجدران اليقظة الصلدة وأعتاب الصحوة القاسية التى وجدت الشخصية نفسها وقد أحاطت بها عناصر الواقع نفسها، معيدة إياها إلى دوامتها وهى تخرج لها لسانها أو تكشر لها عن أسنانها فاغرة فمها ساخر.

وعلى الرغم من أن امرأة اللوحة تتجاوز الدلالة المباشرة لها فى القصيدة، لكن الشاعر كان بإمكانه ـ لو اضفى على ملامحها رتوشًا أخرى وعناية كافية ـ أن يعمق من دلالاتها وأن يدخل بها إلى منطقة الرمز الموحى المشع.

ونحسب أنه كان يمكن للشاعر أن ينهى قصيدته من غير أن يضطر إلى إقحام السطر الأخير منها أو إلصاقه بها، فالقصيدة كما نرى مكتفية بنفسها مستغنية عنه. فلم يكن التساؤل الذى ختم الشاعر به قصيدته أكثر من تعليق شارح للدلالة، وهو شرح من شأنه الحدّ من مخيلة القارئ ودوره فى تلقى النص تلقيا خلاقًا، مما يضعف ولا شك من إمكانات القصيدة التعبيرية نفسها.

اللوحة قائمة

وامرأة اللوحة.. تضحك..

هل كانت تسخر من حلمى

لقد جاءت قصيدة حميد سعيد فى شكل من البناء العضوى، اعتمد على قدر من إحكام البناء والتكثيف، دونما استطراد أو زيادات نابية، حتى ليمكن القول إن قصيدة (غرفة) واحدة من أكثر قصائد الشاعر تعبيرا عن نمط البناء العضوى المكتنز بالدلالة والمعبر عن الفكرة والهموم الإنسانية بأكثر الطرق تلميحًاوشفافية ونجاحا.

ولا ريب فى أن القصيدة فى شكل من أشكالها صورة من صور الرغبة فى إصلاح العالم المنكفئ، وتوق إلى خلق عالم جميل خال من القبح والخوف والفقد ونظيف خال من الشرور والظلمة والانكسار لدى الشاعر الفنان .



الإحالات:

* النص من المجموعة الشعرية (مملكة عبدالله) للشاعر حميد سعيد، شعر، ط١، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٧.

والشاعر حميد سعيد احد الوجوه الثقافية والشعرية فى القطر العراقى، ويصنف ضمن شعراء ما عرف بالستينات فى الوسط الثقافى، وله دوواوين عديدة ضمتها طبعة لاعماله الشعرية الكاملة عام ١٩٨٧م.

أجمل كوابيس الشيخوخة المبكرة

سوف أفوِّض لكم ومنذ الآن كل أمورى لأنكم فى نهاية الأمر جيرتى الغالية ومعارفى وسكان مدينتى، امنتكم فى السابق على أدقّ أسرارى، وشكوت لكم همومى وأوجاعى، مثلما بحت لكم بأسباب فرح قلبى فى ساعات الفرح، فلو اتفقتم فيما بينكم أن لى حقوقًا ظاهرة أو مخفية أو مردوم عليها ومنهوبة؛ فارفعوا على خصومى وخصومكم قضية استرداد أو تعويض أو ما شئتم من قضايا يكون اسمى فيها مدعيًا بالحق المدنى أو الشرعى أو حتى الوطنى، انتم من اليوم وكلائى والناطقون باسمى ولسانى والعارفون سراديب مثل هذه القضايا الشائكة، وربما سبقوكم وصرت متهمًا لأن الخصوم الظلمة سارعوا فى غفلة منى ومنكم وكتبوا عرائض الاتهام الزائف، فدافعوا عنى لأنهم خصومكم وأنتم وكلائى والمفوَّضون عنى برفع الدعاوى أو دفع الاتهامات، بين أياديكم كل المستندات الرسمية، وأضيف فأروى لمسامعكم وبكل الصدق كل ماشهدته.

المشهد الأول:

وفيه رأيتنى فى مطلع كابوس أحاول فيه بكل العسر أن أوسِّع دورة مياه المسكن الضيق الذى أعيش فيه مع زوجتى وعيالى، ولأنه لم يكن فى الإمكان مزيدًا من احتمال كل هذا الضيق طوال الوقت الفائت والأوقات المحتملة التالية، ولأن الأحوال المالية لا تتحسن فى الكوابيس بل تزداد سوءًا، فقد قررت أن أحاول تعديل الوضع بنفسى مستغنيا بغير اختيارى أو بالإكراه عن خبراء السباكة والهدم والردم والبناية والتكسير والفك والتركيب، أعطيت لنفسى كل الصلاحيات لبعض الوقت فانفتحت دورة المياه على الفراغ، تهدمت الجدران وتكسَّرت الأرضية وانفكت الأبواب والنوافذ، وبينما أفكر فى زحزحة القاعدة عن مكانها إلى الوراء عدة سنتيمترات، بدا لى أن المسكن ارتفع من مكانه الثابت فى أرضية البناية إلى

علو كنت أتمناه وأشعر باستحالة حدوثه لكنه حدث، ورغم أنى اكتشفت أن تحريك القاعدة من مكانها يحتاج إلى خبرة خاصة ومواسير بمقاسات معينة وكيعان بمواصفات لا أعرفها، إلا أننى لم أشعر بالكدر، كنت قد ارتفعت بسكنى إلى الفراغ المفتوح غير المحدود بحد، فراغ سرمدى مبهر ينعش القلب ويسمح للمسكن وناسه بتجديد الهواء ودخول الشمس التى لم تدخله أبدًا أبدًا، قلت لنفسى لأريحها «لا تفسد على نفسك فرحة الطلوع إلى أعلى لأنه فى حد ذاته معجزة من أجل دورة مياه ضيقة» وفكرت أن أعيد الحال إلى مثل ما كان عليه فتبيَّن لى أن الجدران تعرَّت جميعها من طبقة الملاط والبياض ناهيكم عن تلك الأجزاء التى تهدَّمت وجعلت دورة مياه مسكننا مكشوفة ومفتوحة على ذلك الاتساع المبهر المتجدِّد الهواء، صحيح أننى كنت أنعم فى تلك اللحظات بحق التنفس الحر بلا حذر أو مخاوف من امتزاج الهواء الذى كان مكتومًا بالروائح غير المستحبة ثم انفتح على كل هذا البراح، لكنه أيضًا كان براحًا مربكًا إذ كيف أوافق أن نقضى حوائجنا وسط كل هذا الانكشاف من فوقنا وتحتنا، كانت المسألة تحتاج إلى حل سريع وفاعل ومأمون فى الوقت ذاته، وبينما كنت أفكر لمحت الولد «حازمًا» الذى هو أصغر عيالى يتحرك بخفة كعادته فى المكان، كان فى خلفيته ذلك الحيِّز الذى تهدَّم من أحد الجدران وصار مفتوحًا على الهاوية التى بدت لى غويطة بأكثر مما كنت أتصور، هو عمق يتساوى مع مساحة الطلوع بالمسكن الضيق إلى أعلى فكرت أن أحذِّر الولد، لكننى قبل أن افعل رأيته يتهاوى ساقطًا إلى أسفل، وفكرت كيف يمكن أن يحسن الولد استخدام عقله بحيث ينجو أو يجعل أثر السقطة اقل ضررًا، أتساند بالوهم على ذكاء الولد وأتوجع من عمق المسافة التى لم أكن أرى لها أرضًا، وكنت ألوم الولد على تلك الخفة التى يتميز بها والتى تفيده أحيانًا التى كانت هى نفسها السبب الذى جعله يخطئ الحساب ولا يتبيَّن الخطر، وهو خطأ لا يستهان به فى أحسن الأحوال، كانت البنت «سها» تصرخ وتنادى على «حازم»، تلومه وتحذِّره وهو فى الفراغ، وأنا أتأمله ببعض الرجاء، وكما يحدث فى أفلام السينما أحيانًا عندما يدور الشريط فى عكس الاتجاه بقصد أو بغير قصد بحيث يصبح التقدم تراجعًا إلي الخلف والنزول طلوعًا، رأيت الولد يصعد ببطء فى معكوس حركته السابقة وبإيقاع الحركات البطيئة التى نشهدها على شاشات السينما والتلفاز فنضحك، وعندما وصل الولد إلى الحافة اختطفته فى حضنى ثم تحسست بدنه لأتأكد من سلامته وصلابة أعصابه. تحلَّقنا حوله وقد انتفى الخطر والولد يبتسم فى ثقة واطمئنان طائر قادر على الطيران فى كل الأحوال.

لكنه بدا لى أننى - وقد صرت وحدى - سمعت صوتًا هادرًا يتهددنى وأنا فى المكان المكشوف بحيث يصعب أن أتبيَّن مصدره وهو يكرِّر بعناد ذبابة لحوحة:

- هذه مجرد «بروفة» فاشلة لما يمكن أن تواجهه من مشاكل أو مخاطر، فاحذر لنفسك وعيالك واحترس.

وقالت نفسى لنفسى بينما أتماسك وأتصالب.. إنهم أعداء الوطن وقد جاءوا لتخويفى وأنا داخل حدود الوطن وفى حمايته، فمن ذا الذى سمح لهم بالوصول إلى دورة مياه مسكنى؟

المشهد الثانى:

كنا فى نفس الشقة الضيقة الكائنة فى الطابق الأرضى، على وجه التحديد فى حجرة النوم الوحيدة، زوجتى راقدة من أثر التعب فى غيبوبة نعاس والأولاد الثلاثة حولها أنصاف نيام، يتمدَّدون فى أوضاع مائلة رغم أن السرير يسعهم متجاورين فى الوضع المستقيم، وكنت أنا مثل الحارس المكلَّف بحمايتهم، ومن النافذة المفتوحة كنت أرى جماعة من الغرباء تحمل على أكتافها وظهورها مجموعات من الكراسى الخيرزان المتشابهة والمطلية بدهان بنى غامق يميل إلى الاسوداد، كراسى من تلك التى تستخدم فى المقاهى متوسطة المستوى، كانت هناك سيارة نقل كبيرة مصفوف على ظهرها أكداس من تلك الكراسى وحركة الغرباء لا تتوقف ما بين السيارة ومدخل العمارة، وبالتفاتة عابرة فى اتجاه باب الحجرة الموارب بدا لى أننى لمحت حركة أقدام فأصخت السمع ليتناهى إليه أصوات كراسى تنزل على البلاط وتتحرك بفعل فعلة، قمت لأفتح الباب وأرى الصالة التى نملكها والتى كانت تتميز بالضيق قد امتلأت عن آخرها بصفوف وراءها صفوف وأمامها صفوف وعن يمينها صفوف وعن يسارها صفوف صفها الرجال، وبدا لى أن الأثاث القليل الذى كنا نملكه قد تكدَّس فى أحد الأركان، وأن الصالة اتسعت عن حيزها المألوف، بل إنها تحولت إلى صالة أخرى معزولة بكل هذا الثقل وقد نزلت إلى أسفل واحتلت ذلك الحيِّز الفسيح أمام باب العمارة، صارت صالة الشقة أسفلها بثلاثة طوابق أو أن الشقة هى التى ارتفعت بدونها كل هذه المسافة، ذلك أننى كنت أتحدث إلى الغرباء وأنا فوق وهم تحت يصفُّون بقية الكراسى وبعض الترابيزات الصغيرة والكبيرة جداً التى تشبه ترابيزات سفرات أفلام العصور الوسطى من إنتاج السينما الأمريكية التى تجعلنا نتحسَّر على حالنا ونصيبنا الضنيل الضئيل فى هذه الدنيا، على هذا النحو كنت أفكر بالضبط وأنا أتحدَّث إلى الرجل الذى تقدمهم فبدا لى كبيرهم وقد احتل برجاله وكراسيه صالة سكنى التى لم تعد تخصه وقد تباعدت:

- هذه صالة بيتى فاخرج منها بكراسيك وترابيزاتك ورجالك، البلد فيها حكومة ولها دستور يحمى الملكيات الخاصة والعامة بنفس الفعاليات.

كانوا ينظرون إلىَّ من أسفل متغابين أو متخابثين أو مستهينين بأمرى، فكررت نفس الكلام بصوت أعلى وكأننى أشهد سكان الحى وأدعوهم لمشاركتى فى المأزق، لكن كبيرهم هز رأسه وفرد ذراعيه عدة مررات علامة الدهشة والعجب قبل أن يجاوبنى ويشهد من كانوا يطلون من النوافذ والشرفات:

- أنت يا أستاذ بشحمك ولحمك الذى أتيت إلينا فى المعرض، اخترت واتفقت واشتريت ودفعت وطلبت منا أن نفرش المكان على هذا النحو فى هذا العنوان.

بدا لى أن الناس صدَّقته وكذبتنى إلى الحد الذى جعلنى أشك فى ذاكرتى، لكن سؤالا بلا جواب طاف فى عقلى: طيب... من أين دفعت لهم الثمن؟، وقلت أن فى الأمر حيلة مدبرة لاستلاب صالة مسكنى التى اقتطعوها بالفعل ولم تعد متصلة به أو صار من الممكن أن أستخدمها كما كان فى السابق، هى حيلة تهدف إلى حصارى فى حجرة نوم وحيدة

تلتحق بها دورة مياه مفتوحة على الفراغ ومكشوفة ويمكن أن تجلب لنا الفضائح، قلت لنفسى إنه العقل وحده الذى يقدر على تخليصى من هذا المأزق، لبست «قبقابى» ونزلت أطرقع به على السلالم مثل اى فارس شجاع يعلن عن قدومه إلى ساحة النزال، نزلت إليهم فالتفوا حولى، قلت:

- اسمعوا يا حضرات، نتحاور بالعقل، وبالعقل نتوصل لتحقيق العدل، لابد أنكم مثلى ضحايا لسوء فهم، يمكننى أن أتصور مثلا إمكانية أن يخطئ أحدكم فيظن أنه رانى أو راى شبيهى وهو يتفق على شراء كل هذه الكراسى والترابيزات، يمكن أن أقبل مثل هذا الخطأ من واحد نظره ضعيف، لكنه من المستحيل أن يتفق أربعة على نفس الخطأ ولكل منهم عينان ملونتان صاحيتان فى وسط راسه.. جاوبونى على مهل وقولوا أنه حدث نوع من الخطأ غير المقصود حتى نعيد حال مسكني إلي ما كان عليه، ولا أحسبكم ترضون بضياع صالة شقتى فى لعبة.

كنت قد شعرت بالإنهاك، كأننى قطعت مشوارًا طويلا وأنا أرمح وأرمح من أجل تحقيق العدل وإعادة الحق المسلوب وكانوا هم فى نفس أماكنهم من حولى وقد انفتحت أفواههم وعيونهم وطاقات أنوفهم، كنت أنتظر اعتذارهم بينما يتبادلون نظرات متفاهمة، أحسست أننى محاصر بهم بالفعل أعلنوا الحرب واستحلوا صالة مسكنى الضيق فاحتلوها فى وضح النهار بالاحتيال أولا ثم بالقوة أشرت لزوجتى التى كانت تشهد المشهد لكى تصرخ مستغيثة بالجيران أو أن تطلب النجدة بالهاتف، لكن أحدهم شهر سلاحه الأبيض أمام عينيها فأسكتها، وافقتها على السكوت وأنا أحسب حساباتى، لو أننى استطعت أن أواجه رجلين فهل تستطيع زوجتى بمساعدة عيالى أن تعطل الرجل الثالث والصبى الذى يرافقه؟ وكنت فى الوقت ذاته أتحسرُ على أيام الشباب التى كنت خلالهاأقدر على مواجهة أى عدد من الناس دون تردُّد أو حسابات أو تفكير فى المساعدة، كانت أيامًا مجيدة رغم عيوب التهور والاندفاع مسنودًا على خبراتى فى المصارعة والملاكمة ورفع الأثقال والتجديف ودقة التصويب، لكنها مقدمات الشيخوخة المبكرة تدفعنى بعار العجز والخوف وطلب المساعدة.

كان كبيرهم يحادثنى بصوت خافت ويعلن بتبجح أنهم اغتصبوا الحيِّز بالفعل وامتلكوه وأنه لا حل ولا مخرج غير الاستسلام الكامل، بل أنه أتاح لى فرصة اكتشاف تلك الشارات المطبوعة على جيوب قمصانهم وظهور المقاعد ومفارش الترابيزات وكلها رايات مصغرةٌ لدولة حاربت وتخاصم الوطن، لابد أننى تململت معترضًا لكن الآخر كان يضع ذراعه بكل ثقله على كتفى وقفاى ويجعلنى ألمح فى قبضة نفس الذراع من الناحية الأخرى أسطوانة معدنية على شكل مقبض فى طرفه سلاح يشبه مشرط الجراح، انكمشت على نفسى وأوشكت أن أستكين، لكننى ودون قصد كنت أعاود الاعتراض قائمًا ويعاود الآخر ضغطه بكل ثقله على كتفى وقفاى، يقرِّب مشرط الجراح من عنقى فأتيقَّن من اقتراب الذبح، وأراها والعيال وقد انكمشوا على ذواتهم تحت تهديد السلاح وفى نظراتهم استسلام لائم لى لأننى لم أحسن حمايتهم أو أبرع فى الدفاع، وبينما أقيس الأمر من كل الزوايا بحكمة الشيوخ صدرت من داخلى انفلاتة أفلتتنى ومكَّنتنى من ذلك القابض فى يمينه على مشرط الجراح، امتلكته تمامًا واستخدمته وقد صار طيعًا وأنا أضرب ببدنه أبدان الآخرين، يتلقى الضربات الموجعة فى رأسه وتيلقونها فأسمع الأنين وأدور به حول نفسى مثل تلك النحلة الخشبية الدوَّارة التى كنت أملكها

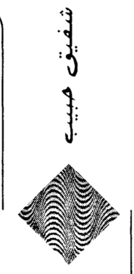
وأستطيع أن أجعلها تدور وتدور حتى تتوقف كل النحلات التى دوَّرها العيال عن الدوران، أيامها كنت أتحوَّل إلى الشاطر حسن أو الوزير الحاكم أو ابن الملك أو حتى ملك الملوك نفسه إن شئت، كان الإرهاق قد نال منى غايته ولا أفكر فى الكف عن الدوران حول نفسى بالبدن، لابد أننى نسيت شيخوختى واستعدت شبابى فأذهلت خصومى وأفلحت فى أن أشل أطرافهم وحدى لأحمى عمرى وأعمارهم وصالة مسكنى الضيق، وعندما ألقيت بالرجل كان قد تحوَّل إلى جثة قتيل تغطيها أوراق صحف بالية، وقبل أن يتوازن كبيرهم فى حركته تناولت بندقية صيد العصافير التى اشتراها «هشام» من مصروفه فى إجازة الصيف الفائت، وضعت طلقة الرش الصغيرة وصوَّبتها نحو عين كبيرهم ودست على الزناد فصار الرجل أعورًا ومن عينه اليسرى يتوجع، لكن الثالث كان يقترب وفى يده بلطة عليها علامة باهتة لنفس الراية المصغَّرة، لكن زناد بندقية صيد العصافير انطلق بيسر وجعلنى أشعر بالزهو لأننى أصبت عينه اليمنى فاقتعد الأرض وصار يتوجع إلى جانب الأعور الآخر، وكان العيال قد تمكنوا من الصبى وهللوا فرحًا بالنصر.

توافد الجيران وأشار على البعض منهم أن أبلغ الحكومة، تعهدوا بالشهادة معى ضد هؤلاء الغرباء الذين هدَّدوا حياتى وحياة أفراد أسرتى واقتطعوا حيِّزًا من مسكنى فرشوه بالكراسى والترابيزات المدموغة بشارة أعداء الوطن، وكان أحدهم قد تحمَّس وصار يخطب كاشفًا للناس كيف أن هؤلاء الغرباء يغامرون بكل شىء من أجل امتلاك أى حيِّز حتى ولو كان صالة مسكن مواطن مسكين يعيش محصورًا فى حيز ضيق لا تدخله الشمس وله دورة مياه مكشوفة وفاضحة وفى حاجة ملحة للإصلاح والترميم والستر.

تباكيت وقلت فى الكابوس أفوض لكم أمرى واشهدكم على براءتى من دمهم، وكانت شرطة الوطن تحيط بالمكان وتعاين كل شىء بدقة، يسألوننى عمن شاركنى فى قتل المقتول وإصابة الأعورين فى العينين بكل هذه الدقة، فأسرد عليهم ما جرى وبالتفاصيل المملة للمرة العاشرة، لكنهم يتضاحكون فيما بينهم ويكرِّرون ما سبق أن قالوه بصياغات متشابهة:

- يا شيخ.. حرام عليك.. أنت رجل فى سن والدنا.. شيخوختك وعزمك الضعيف ضد هذا الكلام الذى قلته، من الأفضل أن تعترف بالحقيقة وتذكر لنا أسماء الشركاء وسوف نجعلك فى هذه الحالة شاهد ملك.

أعاود البكاء على حالى وحالكم وحالهم ثم أعاود القسم بالرب المعبود والمصطفى أننى لم أذكر غير الحقيقة فيقاطعنى الأعور شمال ويدَّعى أننى كذاب وأنه كان هناك عشرات من الأنصار والمساعدين المسلحين القتلة وقد لاذوا بالفرار، يلبس أعور اليمين ثياب السيَّاح ويلوِّح للناس بمئات الدولارات وقد جمعهم فى رزمة سميكة تزغلل العيون، أطلب شهادة الجيران فأراهم وقد تباعدوا تنفيذًا لأوامر العساكر حفاظًا على سرية التحقيق، أصير وحدى متهمًا بالقتل والتستر على قتلة فارين، يصبح مسكنى مستباحًا للذين أخفوا من فوق جيوبهم شارة أعداء الوطن وهؤلاء الذين استجرت بهم لحمايتى، أشعر بالضعف والوهن وأكابد مواجع الشيخوخة وما يصاحبها من سأم وافتقاد للقدرة على الجدل، أفوضكم يا ناسى وأهلى وجيرتى وسكان مدينتى فى أمرى، كى تستردوا ما تم استلابه منى لحساب خصومى وخصومكم، أو أن تدفعوا عنى تلك الاتهامات الباطلة، فهل تفعلون؟



خُذْ ردائى

أَصْبَحَ القَلْبُ شــارِعــاً والـقَناديـلُ مـن ضَبـاب
أَمْتَطى خَيْلَ أَحــرُفى مــن خَرابٍ إلــى خَرابْ
فــوقَ جُرحى مــآذنٌ ونـواقــيسُ من عَذابْ
كُلُّ دربٍ لـه صــدىً غــيرُ دربى بلا جَوابْ
كُلَّمــا لاحَ بـارِقٌ شَدَّنى الشَّوْقُ للسَّحــابْ
أعْتلى صــهــوةَ المُنى ثـمَّ أَهْوى إلى مُصــابْ

يـا حَمــامــاً دَعَوْتُهُ جـاءنى حـامـلاً حِرابْ
إنَّ فــى الــصَّدرِ دَوْحَةً لـلحَســاسين والـغُرابْ

آلا! يا صــــوتَ عــــاشِقٍ ضـــاعَ فى لُجَّةِ الـعُبـــابْ
هاتِ كـــأســـاً رحـــيــقُهـــا فَوْرَةُ الـــسُّمِّ فـــى الـــشَّرابْ

خُذْ ردائــــــــــى!! لَعَلَّهُ يبــــعـثُ الدِّفءَ فـى السَّرابْ
أَعْطِنـى نِصْفَ لُقْمــــــةٍ لـــيس بـــى شَهَوةُ الـذّئـــابْ
لا تَسَلْ عـــن نَوائـــبـــى إنَّنـى سَقْطَةُ الـشُّهــــــابْ
فـــوقَ ظَهْـــرى حَقـــائبى صـــافِعـــاً وَجْهَ كـلِّ بابْ
يـــا إلـــهـــى!! خَلَقْتَنـــى فـــاسْقِنى حَنْظَلَ الحِســـابْ

دير حنا ــ الجليل
فلسطين



شاكر عبد الحميد



قراءة فى «مجموعة قصصية»

لم يلهب خيال الإنسان شئ كما يقول فراس السواح فى كتابه الهام «مغامرة العقل الأولى» كما ألهبته فكرة الموت، ولم يثر عقله من أفكار كفكرة انعدام العقل ذاته، فما الذى سيكون عليه الحال عندما يمضى إلى النوم ولايفيق أبدًا؟ كيف كانت حاله قبل أن يحل ضيفا على العالم؟ من هنا كانت دورة الحياة والموت والبعث هى الفكرة المركزية فى الدين والأسطورة، والفكرة الأساسية التى يتمركز حولها لاشعور الفرد فى الماضى والحاضر (السواح، ١٩، ص ١٠).

ومجموعة ترنيمة للدار للقاص يوسف أبو رية تمثل هذا الانشغال الفنى الكبير بهذا العالم الخاص الغامض المجهول البدائى الحلمى الواقع خلف حدود العقل والإدراك والمنطق، عالم الموت بكل مايتعلق به من طقوس رموز ومعتقدات وسلوكيات وشعائر.

يمكننا أن نتحدث فى هذه الدراسة عن خمسة محاور أساسية لهذا الانشغال بعالم الموت أو مايمكن أن نسميه رمزيات المقابر فى هذه المجموعة القصصية هذه المحاور الخمسة هى:

١ـ عمارة الموت (المقابر والأضرحة) ٢ـ الطقوس الحركية المرتبطة بالموت ٣ـ الجنس والموت ٤ـ المعتقدات الخاصة حول الموت ٥ـ لغة الموت. وهذه المكونات ليست منفصلة، بل متصلة ومتفاعلة ومتكاملة

أولا ـ عمارة الموت:

ونقصد بها ماتكشف عنه هذه المجموعة من انشغال واضح لدى كاتبها بوصف المقابر والأضرحة وشواهد القبور والجبانات ومايرتبط بكل هذه الأبنية من دلالات سلوكية ورمزية.

فى قصة المحاولة مثلا هناك هذا الوصف الخاص للجبانة (مجموعة المقابر) الموجودة على أطراف القرية، وهذا الالتفات الخاص لأشجار الكافور والساقيه القديمة بقادوسها الصدئ وخشبها الذى يعشش فيه السوس، وهناك هذا النظر الخاص للبئر الجافة التى غاضت منها المياه «فلم يتبق من أثرها إلا اخضرار الريم» ثم هذا الرصد الخاص لأسوار الجبانة المتهدمة ولأشجارها التى يطن الذباب الأزرق الكبير (المرتبط فى المعتقد الشعبى بالموت) بين أوراقها. ثم هناك هذا الوصف الخاص لشواهد القبور التى كثيرا مايتم تزيينها بطربوش أحمر فى محاولة لإعلاء قيمة صاحب المقبرة وقيمة أهله أيضا أمام من يمرون أمامه أو بجواره.

فى قصة «مكان للنوم» هناك أيضا هذا الاهتمام بوصف شواهد القبور ومقامات (أى مقابر) العديد من الشيوخ، وهناك أيضا هذا الرصد الخاص لأسماء الموتى وتاريخ موتهم والآيات القرآنية التى وضعت على شواهد رخامية الصقت بقبورهم، ونجد الشيء نفسه فى قصة «يوم للدود» حيث يورد الكاتب وصفا لبعض مقابر الأطفال الصغيرة (المصاطب) ثم وصفا لمقبرة كبيرة «ووسطا مصطبة بحجم جثة طفل لتصل إلى المقبرة العريضة الوسعة المشيدة بالطوب الأحمر والأسمنت حيث نتكوم تحت الظل الكثيف لشجرة التمر حنة، جذورها ضاربة فى لحم التربة تمص دم الموتى، وتتصاعد فروعها خضراء ريانة بعيدا عن الفضاء تنشر الظل الساكن، يطن فى رطوبته الذباب الأزرق»

فى قصة «ضحكة الملايكة» هناك أيضا هذا الوصف التفصيلى للقبور ولشواهد القبور، وللمصاطب التى لها «فتحات مظلمة عميقة الغور ومجهولة». المقابر التى يصفها الكاتب فى هذه المجموعة غالبا ماكانت خارج القرية، على أطرافها حيث الجبانة الكبيرة التى يقيم فيها الموتى، بينما يقيم الأحياء فى القرية، لكن المقابر قد توجد أيضا داخل البيوت، فى فناء المنزل (الحوش) خاصة عندما يكون الموتى من الأطفال (قصة «المنسية» مثلا).

المقابر قد تكون من الطوب اللبن وقد تكون من الطوب الأحمر، قد تكون بلافتات رخامية يكتب عليها اسم الميت وتاريخ وفاته وصفته... إلخ وقد تكون بلا لافتات، يكتب اسم الميت مباشرة على حائط مقبرته، قد تكون المقابر بطرابيش وقد تكون بلا طرابيش، قد تكون داخل بيوت أو منازل أو أحواش خاصة، وقد تكون متناثرة متباعدة فى العراء، قد تكون صغيرة وقد تكون كبيرة، قد توجد بجوارها أشجار صبار وتمر حنة وقد لا تكون بجوارها أية أشجار، وكل هذه الاختلافات إنما تشير غالبا إلى فروق طبقية أو مالية أو عمرية خاصة بمن يوضع جسده فى المقبرة أو خاصة بأهله أيضا إضافة إلى اهتمام «أبى رية» بوصف المقابر الموجودة فى جبانات على أطراف القرى وهناك هذا الاهتمام الخاص بوصف أضرحة الأولياء (وخاصة أثناء الموالد كما فى قصة «قبة بيضاء بين الشجر») حيث توقد الشموع، وحيث يكون باب المقام (أو الضريح) مفتوحا على صحن جامع مفروش بالسجاجيد... ثم ذلك الوصف الخاص للميضة (مكان الوضوء) ولصنابير المياه وغير ذلك من التفاصيل المادية أو الغير مادية الخاصة بالمكان.

على أن هذه التفاصيل المادية أو الفيزيقية أو المعمارية الخاصة بالمقابر لايمكن أن تكتمل دلالتها إلا بحديثنا عن المكونات الأخرى المرتبطة برمزيات المقابر فى هذه المجموعة.

ثانيا - الطقوس الحركية المرتبطة بالموت:

هذه الطقوس يمكن أن تكون سابقة على الموت (حالات الحزن والصراخ والانتظار لدى أهالي المحتضر مثلا) وقد تكون سابقة لعمليات الدفن (عمليات الغسل أو الغسيل للجسد مثلا) وقد تكون مصاحبة لعمليات الدفن (طقوس الدفن ذاتها) وقد تكون لاحقة لعملية دفن الميت (طقوس الجنازة ذاتها).

وكل هذه الطقوس واضحة فى عديد من قصص هذه المجموعة، ففى قصة «الضحى والليل» مثلا هناك هذا الوصف الدقيق لطقوس غسل الميت وتكفينه ودفنه: فهناك هذا الصراخ والعويل المصاحب لحالة الاحتضار، ثم التصوير الخاص لعمليات حلق شعر الميت - خاصة شعر الإبطين والعانة - وغسيل الجسد وإزالة رغوة الصابون «ودعك الوجه الباهت» ثم تجفيفه، ووضع القطن فى الأذنين والاست»، ثم وضع القماش الأبيض (الكفن) على الجسد، والرجل يقطع القماش الشاهى الأبيض، يجمع أطرافه على الجسد، يمرر عليه الإبرة والخيط.. يأمر بحمل الماء إلى الخرابة البعيدة.. ويحمل الجسد إلى السرير جهة القبلة

ثم إننا نجد ذلك الوصف الخاص لعمليات تجهيز المقبرة وإنزال الجسد فيها ثم وضعه بطريقة معينة (فى اتجاه القبلة) ثم رص الحجارة حول الجثة ثم وضع التراب عليها، ومايصاحب ذلك كله ويعقبه من بكاء وصراخ ولطم وقراءة للقرآن، ومن فقهاء وشحاذين (عمى وعور ومبصرين) كلهم يرتزقون من الموت، من نداء على الميت وتوزيع للصدقات عليه وسقاية لأشجار الصبار الذابلة.. إلخ هذه الطقوس الخاصة خلال عمليات زيارة المقابر فى أوقات معينة بعد الموت (الأعياد مثلا) وخلال السنة. فى هذه القصص جانب عبثى نكتشف فيه أن عمليات الصراخ واللطم والنداء على الميت وزيارته والتصدق على روحه.. إلخ. إنما تتم على ميت غير موجود فالجثة سرقها الرجل الذى سبق له أن قام بدفنها لكن الشرطة تعيدها إلى مكانها بعد ذلك.

فى قصص أخرى لهذا الكاتب (خاصة المنسية وظل الموت وضحكة الملائكة) هناك هذا الاهتمام الخاص بوصف طقوس الغسل والدفن، ويهتم الكاتب فى قصص عديدة أيضا بوصف عمليات زيارة المقابر وقراءة الفاتحة أمامها، كما يهتم كثيرًا بوصف الجنازات ومايصاحبها من قراءة للقرآن ومايعقبها من إعداد عشاء خاص لمقرئ القرآن وللأهل ولبعض المقربين. وهناك هذا السرد لذلك الحرص الخاص على إحياء ذكرى الموتى فى ليالٍ معينة عقب الموت (الخميس الكبير والأربعين والسنوية.. إلخ). هناك أيضا هذا الاهتمام الخاص بعلامات الحياة التى لاتكف عن الإطلال برأسها خلال طقوس الموت وحركاته، فعقب العزاء يجىء العشاء وغالبا مايكون طعاما شهيا ساخنا (دلالة على الحياة).

وخلال عديد من الجنازات تتم أيضا مواعدات كثيرة بين فتيان وفتيات، وخلال بعض الجنازات قد يلقى أحد الأفراد وقد يكون ابن الميت مثلا بنكتة ويضحك لها خفية هو وصديق له (قصة «التجلى» مثلا). وقد يتم إطلاق الأسماء على الأطفال المولودين حديثا، أو الذين ماتوا بعد ولادتهم أو حتى ولدوا ميتين، كنوع من الإيحاء باستمرارية الحياة بعد الموت كما فى قصة: (المنسية مثلا).

ليست هناك فواصل بين الموت والحياة ولا بين الحياة والموت، الموت كامن فى الحياة والحياة كامنة فى

الموت أو بعده (عمليات الهدم والبناء داخل الجسم على المستوى البيولوجى مثلا). على أن أبرز مظاهر الحياة المرتبطة بالموت فى هذه المجموعة هى تلك المظاهر المرتبطة بالسلوك الجنسى لدى الأفراد وهذا هو موضوع النقطة التالية.

ثالثا ـ الجنس والموت:

فى قصص هذه المجموعة هناك العديد من الأفعال الصريحة والأفعال الضمنية الدالة على سلوك جنسى خاص لدى أبطالها من الصغار والكبار، ونقول عن هذا السلوك أنه خاص لأنه غالبا مايكون سلوكا جنسيا غريبا أو شاذا أو غير طبيعى بالمعايير الاجتماعية والإنسانية المعروفة. ففى عدد من هذه القصص هناك المراهقون الذين يمارسون الجنس مع الحيوانات وهى الحالة التى تسمى Zooerasty أو Paraphilia وهناك حالات التلصص أو استراق النظر لأجساد النساء العاريات (المستحمات مثلا) وهى الحالة المسماة Scopophilia. وهناك أيضا المتحرشون بالأطفال والمراهقين Molesters من الرجال والنساء، وهناك هذا الولع الخاص بملابس الجنس الآخر أو حالات الفتيشية Fetishism، وهناك أيضا حالات الزنا بالمحارم incest والذين يتاجرون بأعراضهم (انظر بوجه خاص قصص: السقوط على الأرض والمحاولة، والضيف وعبادة الليل والصبى والعانس والملاك).

كثيرا ماارتبط الجنس بالموت، كثيرا ماتم أو أوشك أن يتم فى المقابر (قصة المحاولة مثلا). أو فى بيوت تشبه المقابر. وكثيرا ماأدى إلى الموت، ومن ثم ذهاب جثة الميت إلى المقابر (قصة: السقوط على الأرض مثلا) وكثيرا ما كانت نتيجة الفعل الجنسى طفلا ميتا يدفن فى البيت أو المقابر (قصص: المنسية، فى العراء، ضحكة الملايكة).

إن العديد من قصص هذه المجموعة كما لو كان يصادق على مقولة فرويد الشهيرة «إن هدف الحياة هو الموت» أو مقولة سقراط «ألم تعلموا جميعا أن الطبيعة حكمت على بالموت منذ لحظة ميلادى» قصص المجموعة تقول بأن هدف الحياة هو الحياة وأن الموت رغم حضوره الجارف فإن قوة الحياة أعتى وأبقى.

ولعل هذا الحرص على إطلاق أسماء على الأطفال الموتى، ولعل هذا الاحتفاء الخاص بالجنس فى أشكاله السوية والمرضية، وكذلك هذا الاحتفاء الخاص بالحب حتى فى حالات الموت (المواعيد الغرامية التى تتم على هامش الجنازات مثلا)، لعل كل ذلك يؤكد ماسبق أن قلناه من أن غريزة الحياة هى على العكس مما كان فرويد يشيع، أقوى من غريزة الموت.

رابعا ـ المعتقدات والموت:

المعتقدات مرتبطة يقينا بالطقوس، ولها جذور دينية غالبا لدى الشخصيات باستمرارية العوالم وتداخل الحدود بين دنيا الحياة ودنيا الموت، وهذا الاعتقاد الخاص فى الملائكة التى غرس فى الموتى خاصة الأطفال منهم، بل يكاد هذا المعتقد أحيانا أن يقول بأن الأموات أحياء ينبغى زيارتهم والنداء عليهم وتوقيرهم وتذكرهم وإعداد أماكن إقامتهم بشكل لائق وإطلاق أسماء على من لايسعفه الأجل أن نطلق عليه أسماء منهم لقصر حياته.

يظهر هذا المعتقد أيضا فى الموالد والاحتفالات الدينية وفى زيارة الأولياء والمشايخ القادرين على القيام بأفعال الأحياء (قضاء الحوائج وشفاء المرضى مثلا) وقراءة الفاتحة والتصدق على أرواح الموتى (قصة: «قبة بيضاء» مثلا)

يظهر هذا المعتقد الخاص بالحياة الخاصة للموتى فى الحلم بمن ماتوا أو رؤيتهم ورؤية العالم الآخر فى أثناء النوم (قصة «التجلى» مثلا) أو خلال حالات شبيهة بالنوم كما فى قصة «نهار أبيض بعيد»، التى يصف فيها الراوى عالم القرية فى حالته الغسقية مابين الليل والفجر، والكلاب الضالة الوحيدة تمرق بسرعة، والكهول يتوكأون على عصيهم الغليظة فى عباءاتهم السوداء يرددون أدعية الفجر» وشبورة ماتحيط بالعالم تتوعده منذ زمن قديم، يتذكر حبه الأول، ويتذكر حياته الأولى، ويرى الشبورة تتجول بين الأبنية، وعلى الطرقات ويفتح دائرة غسقية للتذكر وتختلط الدائرة الضيقة التى تصنعها الشبورة بدائرة واسعة تفتحها الذاكرة ويقول ألمح جدران دائرتى المغلقة تتمطى وتتباعد، قد تنهار مرة واحدة، فينكشف الوجود كله.. الدائرة تتسع وتتسع فتدخل منها وجوه لموتى أعرفهم، عاشرتهم، وعشت بينهم يوما، ورحلوا منذ زمن بعيد، هذا وجه يدخل الدائرة ويتضح هيكله ملفوفا فى الكفن الأبيض. ومن ورائه تأتى أمى، ثم يأتى نفر آخرون فى صف لانهاية له، بياضهم ممتزج بشفافية الشبورة. فلا أدرى أهم أطياف أم أن الشبورة تتحلق على شاكلتهم؟».

هذه رؤية كابوسية شبحية ترتبط بعالم الموتى وتربط مابين ذلك العالم وعالم الحياة، الموتى قد يحضرون والحياة قد تصبح دائرة مغلقة شبورة أو قبرا، لكنه قبر قد ينفتح على حياة أخرى لا نهائية غير متوقعة يحضر خلالها الموتى ويحيطون بنا وقد يعيدون إغلاق دائرة الحياة علينا، إنها تتحول حينئذ إلى كابوس، والحضور الخاص لهذا العالم ليس حضورا سارا بل هو حضور هاجسى توجسىّ مرتبط بكل ماهو مجهول ومخيف. والأب الحاضر دوما والغائب دوما (من خلال الموت أو من خلال فقدان القدرة على الفعل فى عديد من قصص المجموعة) قد يرتبط رمزيا بهذه القوة الغامضة للموت، حاضر وغائب فى نفس الوقت، ظاهر وخفى فى نفس الوقت موجود معنا ونسعى للخلاص منه فى نفس الوقت، وهذا الاحتفاء الخاص به ليس حبا فيه بل خوفا منه وإبعادا له، واتقاء لكل ماقد يلحقنا منه من شرور أو أذى فى الوقت نفسه الشبورة رمزيا قد تكون معادلة لحالة الخلط والتشوش والارتباك التى يعيشها الراوى، حالة اختلاط الرؤية خلال رحلته الفعلية فى الواقع إلى محطة السكة الحديد واضطرابات الذاكرة حين يفكر فيمن ماتوا وأيضا فيمن ستلحقهم يد الردى عاجلا أو آجلا، والشبورة أيضا رمز يرتبط بالغموض وعدم وضوح الرؤية وبالروح التى عليها ان تعبر من مرحلة إلى مرحلة، خاصة من الظلمة إلى النور أو من الجهل إلى الفهم والمعرفة.

هناك رمز آخر فى هذه القصة يتعاون مع غيره من الرموز فى كشف الدلالات الأخرى المرتبطة بالموت ونقصد به رمز الكلب الأسود. كان الراوى يسمع صوت هذا الكلب دوما كلما اقترب من الطريق الرئيسى فى قريته كل مرة كان يحذر منه، كل مرة حاول أن يكسب صداقته لكنه «عصى على الترويض وفى حالة عداء أبدى مع البشر»، كان الراوى يشعر بأن هذا الكلب يعرفه ويدرك

سره، وكان يبدو للراوى أيضا عصبى المزاج يدعى الحفاظ على القيم، ورغم أنه كان مجرد كلب لكن الراوى كان يخشاه «أكثر من شواهد الموتى التى أتركها الآن خلف ظهرى».

الكلب الأسود هنا مرتبط بالظلام والظلام يرتبط بالليل، والليل يرتبط بالموت، حيث ظلمة القبر، والكلب هنا حارس للحدود بين عالمين: عالم الحياة وعالم الموت، أو بين حالتين حالة الخوف وحالة الطمأنينة وحالة الجحود وحالة العرفان.

لكن صورة هذا الكلب كما ارتسمت فى ذهن الراوى ووجدانه هى صورة كلب يصعب ترويضه، وينبغى الحذر منه، تصعب الصداقة أو الألفة معه، وهو مثير للنكد والحزن، وهو يدعى صداقة البشر لكنه ليس كذلك وهو كاشف لأسرار البشر عالم ببواطنهم والراوى يخشاه أكثر من شواهد القبور، هل هو القدر؟ هل هو الموت الذى هو أكثر من مجرد شاهد حجرى أو رخامى؟ هل هو رسول الموت؟ هل هو هاجس الخوف من المجهول الذى يجعلنا نخشى المستقبل؟ ويحذرنا هذا الكلب منه بعد وكأنه يعرفه ويعرف ماسيحدث لنا؟ كل هذه الاحتمالات قائمة وممكنة.

فى الميثولوجيا الفرعونية الكلب هو الرمز الذى يتقمصه الإله **أنوبيس** الذى يشرف على تحنيط الموتى ويحرس مقابرهم، وقد كان صوت الكلب إذن والأفكار المرتبطة به والمشاعر الخاصة حوله هى مافتح دائرة حدود وعى الراوى وذاكرته على عوالم من الموتى (خاصة الأب) وهى عوالم ترتبط فى وجدانه وذاكرته أيضا بأشجان عديدة

خامسًا ـ لغة الموت:

يظهر الأنشغال بالموت فى لغة هذه المجموعة عند عدة مستويات نذكر منها خاصة:

١ـ عناوين القصص:

حيث نجد ذكرا مباشرا للموت أو مايرتبط به من عناوين قصص مثل: «ترنيمة للدار» و«الضحى والليل وعناوينها الفرعية هى: (المقبرة والزيارة، التجلى، يوم للدود، ضحكة الملائكة، الدخول إلى قرية الجن والمعابد، ظل الموت، الملاك)

٢ـ المفردات:

حيث يكثر فى المجموعة ذكر مفردات مرتبطة بالموت مثل: المقابر ـ الضريح ـ الدفن ـ الشاهد ـ الدود ـ القماش الأبيض ـ التكفين ـ البكاء ـ الجنازة ـ الصراخ ـ اللطم ـ خدش الصدور ـ الإبرة والخيط ـ القطن ـ المصطبة ـ العظام ـ تسبيل الجفنين ـ الصبار ـ الذباب الأزرق ـ الجثث ـ قراءة القرآن ـ الماء ـ الملائكة ـ القبلة.. إلخ.

٣ـ الصور والشبهات:

هناك مشاهد كاملة فى عديد من قصص هذه المجموعة قام فيها الكاتب بتصوير مايجرى خلال عمليات الموت والتكفين والدفن والجنازات، وهناك كذلك مشاهد للموتى، وهم يستيقظون ومشاهد للأحياء وهم يموتون. وقد ذكرنا فيما سبق أمثلة لهذه المشاهد لكننا نضيف هنا أن الكاتب أحيانا يستخدم المفردات الخاصة بالموت فى بعض التشبيهات والصور الجزئية الخاصة، ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر، ماورد فى قصة عبادة الليل فى وصف بيوت المدينة فى الضوء القليل فى

اثناء الليل حيث قال عنها الكاتب بأنها شبيهة بشواهد القبور، كما انه شبه الفم المفتوح لرجل عجوز (كان موازيا رمزيا لليل) بأنه «كطاقة مقبرة مهجورة»، وفي صور أخرى شبه الليل بأنه «كابوس أجرب»، ووصف مصباح المقهى الشحيح بأنه «بلون السل» ذلك المرض الذي كان ـ ومازال ـ فتاكا.

اللغة عامة:

اللغة عامة في هذه المجموعة فيها حس ترتيلي ترنيمي دعائي خشوعي طقسي شبيه بلغة التعاويذ والرقى. فيها هذا الحس الذي يقربها من لغة العهد القديم والقرآن الكريم (انظر على سبيل المثال لا الحصر قصة: الدخول إلى قرية الجن والمعابد حيث نجد هذا الحديث الخاص عن الرب والوصايا العشر والأناشيد ومشيئة الرب والخطايا بأنواعها..إلخ)

ويستخدم الكاتب تقنيات التقديم والتأخير، والجمل الاسمية وغير ذلك من التقنيات، وفي لغة تبدو كأنها غمغمة قادمة من أعماق ذات تعاني دوما هذا الصراع بين الإقبال على الحياة والخوف من الموت.

خاتمة:

الموت في قصص هذه المجموعة ليس فقط هو الموت المادي (رغم انه الغالب ـ) ومايرتبط به من طقوس وشعائر وحركات وأفكار ومعتقدات، فالموت المعنوي موجود أيضا، موجود في موت الأحلام والحماس وانطفاء الطاقة والانزواد على الذات والهروب من المواجهة (قصة: مكان للنوم مثلا)، وموجود أيضا في انهيار القيم وتفكك المعايير والتحلل الأخلاقي وغير ذلك من مظاهر الفساد (قصة: الدخول إلى قرية الجن والمعابد مثلا). ومازالت هناك محاور أخرى ثرية وخصبة في هذه المجموعة تحتاج إلى المزيد والمزيد من التعرف والاستكشاف.



سمير عبد الفتاح

الضوء والنار



بعد أن استفاق «الحاج» من إغفاءته الطويلة، وسكونه الكظيم تطلع إلينا بعينين زائغتين، مترعتين بالانكسار والألم..

فلم نعد بحاجةٍ لأن يقول.

كنا نتحلق حول سريره البارد، ولا نترك له من فراغ الدنيا الشاسعة سوى حلقةٍ ضيقة تحدها رؤوسنا الملتفة، وعيوننا الفاحصة! لكنها كانت كافيةً لأن يمعن النظر إلى السماء الواسعة المفتوحة بقبتها الزرقاء، وغيومها الحيرى، وسؤالها القديم.

ولابد أنه كان يبحث عن إجابات لا نعرفها، حين ترك بلدته وسافر مع المسافرين..

فلم يقل: «كفايه يا عمل» حين أهلكوه فى الخلع والزرع، ولم يقل: «كفاية يا صبر» حين مد خطوط الحديد لتعبر القطارات إلى الصحارى والهضاب! ولم يقل «كفاية» حين نام فى خيام الشعر وزرائب الحمير والبقر ولم يقل «كفاية يا ألم» حين هاجمته القروح والسقم.

ونجا من الحصبة والدرن، وهرب من الطاعون والكوليرا، وقاوم السعال والسعار، وفر من البهاق والجذام.

قالوا: احفر فحفر، ازرع فزرع، اصنع فصنع، اطلع فطلع.. وحين حاسبوه، لم يراجع بيسراه ما قبضته يمناه! كان يعرف ما لا يعرفه غيره.. ويعرف أنه امتداد لامتداد، وأن ما قد يراه المرء بداية قد يكون عين النهاية.

إذ علمته التجربة كيف يحذر السموم والهموم، ويتجنب المركبات والراكبين والطائرات والطائرين، وكيف يتحاشى اعداءه الطبيعيين والتاريخيين ويحذر كيد النساء ومقت الرجال.

فتجاوز الستين دون أن يخذله قلب، أو تخدعه الشرايين.

كان عليه أن يحارب فى كل اتجاه، وينتصر فى كل المعارك فهزيمة واحدة يمكن أن تنفيه، وتنهى حياته، إغماضة عين قد يكون فيها الهلاك، رفة هدبٍ، لمسة إصبع، كلمة حق. لعبة هزلية يلعبها البشر كل يوم، كما تلعب الفراشة حول النار ـ مأخوذة بضوئها ـ فتتخطى ذلك الخيط الرهيف الذى يفصل بين الضوء والنار. بين نهاية البداية.. وبداية النهاية!!

تلك الشعرة الممدودة، المشدودة التى لا يراها إلاّ الممعنون. فلم يسهر فى مقهى حتى لا تأخذه الشرطة، ولم يصل الفجر ـ حاضرا ـ حتى لا يهاجمه اللصوص، أو يدهسه سائق مخمور، أو يعقره كلب مسعور، أو أسد هرب من سيرك أو حديقة كان يعرف أن الكهرباء تصعق، والنار تحرق، والعِلمُ يمحق، والسهر يمرض، والبوظة تسكر، والضوء يرهق..

وما بين البرزخين حجاب لا يكشفه الله لكل البشر!

فلم يتكلم فى السياسة أو القانون، ولم يقاوم السوارى أو يناصر سعد زغلول، فلم تُصبه رصاصات المحور، أو قنابل الحلفاء ولم يشارك فى الحرق أو الإطفاء.

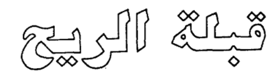
كان عليه أن يقول فقال. وأن يوافق فوافق. وأن يفعل ففعل. فأنجب البنين والبنات، وبنى مثلما يبنى غيره ثم خضّب وعرّش وأدخل الماء والكهرباء، دون أن يخشى الماء أو الكهرباء! وها هو يرمينا بنظراته الحيرى، ويجمع خيالاتنا الملتفة بعين الغريب المغادر.

لم تكن حياته رغيدة حتى يمسكها بأسنانه، لكنها الشعرة الرهيفة التى نشعر بها ولا نراها أبدًا.

فمع كل دقة ساعة، كانت الروح تحاول أن تفر منه، فيكبحها بحيل البشر القليلة: مرة بأسنانه، ومرة بأمعائه، ومرات بعينيه، فنراه يكز، ويحز، ويفز، ويجز، ونراه يقبض ويتلوى، يعرق ويبرد، يصحو ويغفو، فتتبادل النظرات ولا نملك حيلة.

ومع انتصاف الليل كانت الروح تحاول أن تروح، لكنه كان يسحبها بمخلب الإرادة، وكأنها مربوطة بلولبٍ لا نراه، وفى كل مرة يفتح فيها عينيه، كان ينظر نحونا متسائلا قلقا. وكأنه يريد أن يطمئن على نجاحه الجديد، وفرحه بالوجود والحياة، قبل أن يروح فى سكرة جديدة! وحين امعن فينا النظر، وحاول أن يبتسم ابتسامة بدت لنا الأخيرة تبادلنا الهمسات والنظرات، لكنه بعثر خيالنا باستفاقةٍ جديدة، نظر فيها إلينا فردًا فردا، ثم نظر نحو السماء مستسلما وقد تألقت فيها النجوم، ثم سمعناه يغمغم: «كفايه يارب... شبعت»! وبعدها بثوان معدودات.. أغلق عينيه.. ومات..

ماهر شفيق فريد



تجمع «قبلة الريح» للدكتور **نعيم عطية** بين ثلاثة أجناس أدبية، هى الرواية والقصة القصيرة والقصيدة. و «قبلة الريح» رواية بمعنى أن نصوصها تصب فى مجرى واحد، وصادرة كلها عن الشخص نفسه. وهى أيضا مجموعة قصص بمعنى أن كل نص فيها يمكن أن يقرأ مستقلا ويكون له معنى. وإن كان هذا المعنى ولاشك يغتنى حين يقرأ النص من حيث علاقته بسائر النصوص الأخرى.. ومما يؤيد أيضا إمكانية النظر إلى هذه النصوص على أنها قصص قصيرة أن من الممكن إعادة ترتيب بعض هذه الفصول على نحو مغاير للنحو الذى قدمه الدكتور نعيم، فلا يوجد خيط سردى ممتد بين النصوص كلها على نحو طولى من البداية إلى النهاية، ولهذا فمن الممكن أن نبدأ مثلا بالنص الرابع ثم النص الثالث وهكذا.

على أنه ربما كان أكثر الأوصاف انطباقا على هذا العمل هو أنه قصيدة طويلة من النثر، فواضح أن الرؤية فى هذا العمل رؤية شعرية، بمعنى أنها لا تتوقف عند جزئيات الواقع، وإنما تحول هذا الواقع تحويلا تخيليا، وتنفى عنه الزوائد، وتستبقى ما هو أساسى فقط. وقوام التعبير فى هذا العمل هو الإيجاز واللمحة الدالة. ولانعتقد أن فى هذا الكتاب جملة واحدة يمكن أن نحذفها، وهذا التكثيف من خصائص الشعر. وذلك إلى جانب غناء النص بالصور الشعرية التى تعتبر أغلبها صورا بصرية، وإن كان هناك أيضا مؤثرات سمعية كثيرة، وإيقاعات تذكرنا أحيانا بإيقاعات الترجمة العربية للكتاب المقدس سواء كانت توراة أو إنجيلا.ولهذا كان توصيفنا للكتاب أنه خليط من هذه الأجناس الأدبية الثلاثة.

ومن الظواهر التى تستلفت النظر فى «قبلة الريح» أن المؤلف مال إلى استخدام شبه الجملة بحيث لايبدأ عبارته بالفاعل أو الفعل كما هو مألوف، وإنما يبدؤها مثلا بحرف الجر، فيقول على سبيل المثال «بعزلتك تلوذ وتتشبث» أو «مثل السمك كنا»، أو «من الخلف ستلدغك». ولعملية التقديم والتأخير هذه إلى جانب وظيفتها الإيقاعية وظيفة مضمونية أيضا. فإذا كان الإنسان الفاعل والفعل الإنسانى يتأخران، بينما المفاجآت والتقلبات - التى تتخذ هنا شكل شبه الجملة أو الجار والمجرور - هى التى تتقدم، فهذه حيلة فنية لها وظيفة وليست مجرد خاصية أسلوبية..

وإذا كنا نعتقد انه لايمكن للكاتب ان يتجاهل الواقع، وليس الخيال ذاته إلا إعادة ترتيب لجزئيات الواقع، فإننا نعتقد ايضا أن الكاتب يستطيع أن يتجاوز الواقع. وقد تجاوزه المؤلف فى هذا العمل فعلا، كما يتجاوزه كل فنان كبير، ولنأخذ مثلا على ذلك من الفن التشكيلى، فعندما يرسم فنان وجها إنسانيا على شكل بيضة دون عينين أو أنف أو فم، أليس هذا تجاوزا للواقع؟ أعتقد انه تجاوز. ثم إذا لم يكن الأدب تجاوزا للواقع، فكيف نفسر اننا اليوم نستجيب لأعمال كتبت منذ خمسة وعشرين قرنا، مثل قصائدو تراجيديات ونصوص إغريقية، مع أن الظروف الواقعية والحضارية اختلفت اختلافا شاسعا بين الحقبة التى نحياها والحقبة التى كتبت فيها تلك الأعمال؟ تفسير ذلك أن الأدب الإغريقى تمكن من أن يتجاوز مقولات الفكر والأحاسيس المحصورة بحدود عصرها، وبالتالى، فإن هناك شرارة خلاقة انطلقت منه، واستطاعت أن تعبر هذه القرون الخمسة والعشرين، بحيث نستجيب لها اليوم، كما لو كان مؤلف تلك الأعمال كاتبا معاصرا لنا.

كما نعتقد أن «قبلة الريح» عمل من صنع العقل، وهو عقل مبدع ومنظم وقوى وقادر على تحليل ذاته، وعلى النظر إليها كما لو كانت هذه الذات شخصا منفصلا عنه. قد يكون فى هذا العمل صفة «العمل الاعترافى»، ولكن حتى الاعتراف حين يضعه الأديب على الورق، ويقدمه على انه خطاب إبداعى، يغدو مختلفا عن الاعتراف الذى نسمعه مثلا على أريكة المحلل النفسى. ولاشك أن مؤلف «قبلة الريح» منغمس فى عمله هذا إلى حد يجعله غير مدرك إلى أى حد يتضمن تحويرا للمواد الأولى التى صاغه منها. أما نحن فباعتبارنا نقادا واقفين على مبعدة بعض الشىء من العمل فنمتلك من وضوح الرؤية ما يجعلنا نقدر ما يحتوى عليه هذا العمل من صنعة، وتنظيم، وإحكام عقلى.

وربما كان أول ما يستوقف القارئ فى «قبلة الريح» هو الحالة النفسية التى تسيطر عليه، ففى هذا العمل وحشة مروعة. ويذكرنا فى بعض المواضع بعالم صموئيل بيكيت الذى هو عالم موحش انتفى عنه البعد الإنسانى، كأننا نشهد وضع الإنسانية فى أعقاب كارثة كبيرة، مثل انفجار قنبلة ذرية، بحيث يتعين على الإنسانية أن تبدأ من جديد.

ويستلفتنا ايضا وجهة النظر التى تروى بها هذه النصوص، ففى النصوص الثلاثة عشرة تقريبا نجد نفس التقنية، وهى البدء بالضمير المتكلم أو ضمير المخاطب ثم الانتقال من أحد الضميرين إلى الآخر، وليس فى هذا غرابة لأن الضميرين فى الواقع جانبان لشخص واحد، فنحن إزاء مناجاة متطاولة..

إن دلالة وجهة النظر المقدمة فى «قبلة الريح» هى أن الذات قد انقسمت أو تضاعفت، فالفرد يعانى، وفى

الوقت ذاته يرقب نفسه إبان المعاناة، وهذا من خصائص الحداثة التى كادت تصبح كلاسيكية، حداثة العشرينيات ، وهى الفترة التى ظهر شعراء مثل **إليوت** وروائيون مثل **جويس**. على أن هناك أيضا حداثات كثيرة جاءت بعد ذلك، لكن فى اعتقادى أن المؤلف أقرب إلى الحداثة بهذا المعنى من حداثة «الرواية الفرنسية الجديدة»، وهو أقرب إلى «تيار الشعور» منه إلى «الرواية الضد». كما أن استخدام الكاتب للغة أشبه بالتعزيم، يقصد أن يلقى علينا رقية سحرية تشل منا الإرادة فنستنيم إلى إيقاعاته الموحية على نحو ما يحاول - ومعذرة للتشبيه - الثعبان أن يسمر فريسته، فلا تستطيع حراكا.

واضح أيضا أن الكتاب بمثابة منولوج ممتد. كما أن ما نجده هنا هو صوت أكثر منه شخصا متجسدا، وربما كان الجدل الأساسى الذى أشار له الأستاذ **سامى خشبة** فى الصفحة الختامية التى ذيل بها الكتاب هو جدل بين الخبرة المعيشة والذكرى الماضية، فهناك تفاعل مستمر بينهما، الماضى يقتحم الحاضر، وفى الوقت نفسه الحاضر يغير من شكل الماضى، فيضحى دلالة جديدة على ضوء ما استجد على موقف البطل..

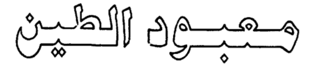
وبالنسبة لعنوان «قبلة الريح» أعتقد أن عبارة «قبلة الريح» قريبة من «قبض الريح» فى تشابه الحروف الأولى، فكأن المؤلف يريد أن يردنا فى النهاية إلى مفهوم أن الكل باطل وقبض الريح، وإن آثر أن يخفف من وقع ذلك، فجعله أشبه بقبلة حنون أو نسمة رطبة تخفف من هجير الخبرة..

وفى النهاية، نقرر أن هذا النص ليس نصا من السهل أن يكون شعبيا أو جماهيريا، ولكن لاشك فى أنه فى الوقت نفسه أدب باق، عريق، وخصب، أحكم المؤلف كتابته. وفى النهاية سيظل - شأنه فى ذلك شأن كتاب آخرين كبار مثل **إدوار الخراط وبدر الديب ويوسف الشارونى** - كاتبا للخاصة، والخاصة هنا ليست بمعنى طبقى، وإنما الخاصة بمعنى فكرى وذوقى، أى الذين تدربت حساسيتهم ليس على فن الأدب فحسب، بل وعلى فنون أخرى أيضا مثل الموسيقى والفنون التشكيلية. وستظل أعماله محدودة الانتشار، وربما كانت فى عزلة أيضا، ولكن فى تصورى أن عزلة الدكتور **نعيم عطية** هذه أشرف من رواج كتاب كثيرين.



حمدى حسين

رؤية محمود تيمور لجمال عبد الناصر فى رواية



«معبود من الطين» رواية قصيرة تقع فى مائة وعشر صفحات [1] من القطع الصغير، كتبها **محمود تيمور** بضمير المتكلم، وهى تُروى على لسان بطلها «بتاح» وتقع فى اثنى عشر فصلاً. وهى تصوّر التناقض الهائل بين الشعار المعلن والممارسة الفعلية، وهى تؤكد أن الواقع المعيش - وإن قام على أكذوبة - أقوى من المثال الذى لا تسنده قوة مهما كان صادقًا.

- والمجتمع المصرى - فى السنة التى صدرت فيها الرواية (١٩٦٦) كان مسرحًا لمجموعة من المتناقضات. فقد كانت الشعارات التى تمجّد الحرية والكرامة شعارات رائعة، وفى الوقت ذاته كانت المعتقلات تستقبل كل من يتجاسر من أصحاب الرأى الآخر على رفع صوته، سواء أكان من أصحاب اليمين أم كان من أهل اليسار. وكانت الدولة تقيم أوثق العلاقات مع الاتحاد السوفيتى - آنئذ - وفى الوقت نفسه تعتقل الشيوعيين فى مصر. وتعلن فى مواثيقها أن الحرية الحقيقية لها جناحان هما: العدالة الاجتماعية و الحرية السياسية، ونراها تقطع شوطًا كبيرًا فى طريق العدالة الاجتماعية، ولا تواكبه خطوات مماثلة فى طريق الحرية السياسية.

- ونلحظ منذ البداية أن **تيمور** لم يحدّد لروايته زمانًا ولا مكانًا، وإنما اكتفى بأن أجرى أحداثها فى بيئة فرعونية؛ وذلك تحقيقًا للأبعاد الزمانى والمكانى.

وتحكى الرواية قصة رجل مثالى هو «بتاح» يدعو إلى دين جديد، ويلتف من حوله أعوان ومريدون، أبرزهم تلميذه «سنكرع» . ويهاجمهم «بهاتور» كبير الكهنة، وتدور معركة بين الفريقين يفرّ على إثرها «بتاح» إلى

الصحراء، ويلتقى بناسك يُدعى «كاى» وبعد موت «كاى» يعود بتاح إلى مدينته «إنب - حِـرْ» وبصحبته«نفرت» حفيدة «كاى» وهى من تلامذة بتاح فى دعوته للدين الجديد. وكان قد مرّ على فرار «بتاح» إلى الصحراء خمسة عشر عاماً، اجتمع خلالها شمل اتباعه بقيادة «سنكرع». وكان قد شاع بينهم عقب المعركة أن «بتاح» ارتفع إلى العُلا عقب مقتله، وأن روحه اتحدت بالقدس الأسمى، فإذا هو إله، وما لبثت هذه الشائعة أن صارت عقيدة راسخة. وأصبح «سنكرع» كبيراً للكهنة فى عبادة الإله « بتاح» وأقام لديانته المعابد، وصارت عبادته ديناً رسمياً للبلاد. يعود «بتاح» لتصدمه تلك الغربة التى صارت واقعاً، ويأمره «سنكرع» أن يغير اسمه لأنه لا يليق أن يتسمى باسم الإله ، ويسمّيه «بتاح - حتب» وتتحوّل «نفرت» بالتدريج من تلميذة ل «بتاح» ولعقيدته وهى عبادة الإله نور الأزل إلى محبّة تتعلق بشاب يدعى «نبكاو» تعرّفت عليه فى أعياد الشباب، ويبدو عليها استعداد لتقبل ديانة الدولة الرسمية. وبعد مساجلة كلامية حامية بين «بتاح» و«سنكرع» ينسحب «بتاح» ليعود إلى الصحراء هائما على وجهه مرة ثانية ليمارس عبادته القديمة، وليطهّر نفسه بعدما تحركت غرائزه نحو ربيبته «نفرت»، وفى هذا اندحار للمثال أمام الواقع.

- وقد حاول **تيمور** أن يسجّل رؤيته للواقع السياسى المعيش سنة ١٩٦٦ من خلال هذا القناع الفرعونى، وسوف يتضح ذلك من تحليلنا لهذا العمل من حيث:

الشخوص، والأحداث، والزمان والمكان، واللغة. ونبدأ بالشخوص:

- كان **جمال عبد الناصر** - ولا يزال - زعامة كارزمية، حظيت بحب الجماهير بشكل يكاد أن يكون فريداً فى تاريخنا المعاصر؛ وذلك مردّه لأسباب عدّة: منها ما يرجع إلى شخصه، وملامحه وهيئته، ومنها ما يرجع إلى الطرف التاريخى الذى برزت فيه زعامته، ومنها ما يعود إلى الإنجازات الضخمة فى مجال العدالة الاجتماعية والتنمية، ومنها ما يُرَد إلى الانتصارات الكبيرة فى المعترك الدولى ضد قوى عاتية. وكانت محصلة ذلك كله أن صار **جمال عبد الناصر** معبوداً للجماهير، ولكنه لا يخلو من ضعف إنسانى أمام قيمة يقدّسها، هى زمالة السلاح. ومن هنا حظى صديق عمره المشير **عبد الحكيم عامر** بمكانة خاصة لديه، منعته من إقصائه فى الوقت المناسب، إلى أن صار مركزاً للقوة لا يستهان به، وأدى ذلك إلى ما سمى بثنائية القيادة أو ثنائية الحكم بين القيادة السياسية، والقيادة العسكرية. والصلة بين «بتاح» بطل الرواية وشخص **عبد الناصر** تأكدت فيما يربو على اثنى عشر موضعاً بالرواية، أهمها:

١- كانت العقيدة الدينية تمثّل معظم عناصر أيديولوجيا المجتمع فى العصور القديمة، وفى العصور الحديثة صار المعتقد الدينى عنصراً من عناصر عديدة تتكامل لتشكل أيديولوجيا المجتمع أو بمعنى آخر كان الفرعون حاكماً وإلهاً، بينما انفصلت السلطة الدينية عن السلطة السياسية مع بداية العصر الحديث، ومن هنا

فاختيار **تيمور** لشخصية «بتاح» صاحب الدعوة الدينية فى العهد الفرعونى، يقابل شخصية **عبد الناصر** الزعيم السياسى فى العصر الحديث. وكما بشّر «بتاح» بدين جديد، بشر **عبد الناصر** بعهد جديدمن عهود التغيّر الاجتماعى والسياسى. وكما يتعرض صاحب كل دعوة جديدة إلى عناصر مناوئة تتآمر عليه إلى حدّ التفكير فى اغتياله حدث ذلك على مستوى الواقع لشخص **عبد الناصر**، وعلى مستوى الرواية لشخص «بتاح» الذى يقول عن نفسه :«..أردت هداية هذا النفر المضلّل وتبصيره بجوهر الدين: الصدق، والإخلاص والمحبة، والسلام، فثاروا، وكادوا لى، وأئتمروا ليقتلونى...» (٢)

٢ـ كان **عبد الناصر** ثوريا مثالياً لايعرف النفاق، منذ تفتح وعيه السياسى على المظالم الاجتماعية، وفساد الحياة النيابية فى مصر قبل الثورة، وقد تنقل مع أسرته من بنى مزار إلى أسيوط، ثم الإسكندرية فالقاهرة حيث استقر بها . و«بتاح» يقول عن نفسه :«نشأت فتى أميل إلى المثالية، لا طاقة لى باحتمال الواقع الكريه الذى يحيط بى، وكان مما أيقظ ضميرى وأرهف وجدانى، ما شهدته من مناظر اليمة، حولى، فى أثناء رحلاتى مع أبى نجوب الأقاليم لجمع الإتاوات وتسخير العبيد وكنت أعجب لهؤلاء الكهنة، سدنة الدين، من نصّبوا أنفسهم للدفاع عن حقوق المظلومين، وتذكير الناس بالخصائص الدينية من سماحة وعدالة وبر«لقد استحالوا سادة غطاريف، يضللون العقول، ويموهون الحقائق، وينشرون بين الناس عقيدة الخنوع والاستسلام».(٣)

٣ـ قام **عبد الناصر** بتشكيل تنظيم الضباط الاحرار، وأدنى إليه صديق عمره، **عبد الحكيم عامر** الذى كان يتمتع ـ انئذ ـ بالثقافة العسكرية العالية، والقدرة على استقطاب الضباط من حوله. ويقول «بتاح» فى الرواية:

«شرعت أبث بين أهل الرأى، ما استبان لى من سرائر الطبيعة وحقائق الوجود، وماينبغى أن تقوم عليه علائق الناس بينهم وبين أنفسهم وبينهم وبين الإله الحق، نور الأزل... والتف حولى شيعة أمناء، ما لبثوا أن نموا وتكاثروا، وتميّز من بينهم شاب متوقد الذهن، قوى العزم، فيه تطلع وطماح يسمى «سنكرع»(٤) ولعلنا نلحظ أن اسم «سنكرع» يتكون من مقطعين سنك، رع واسم **عبد الحكيم عامر** يتكون من كلمتين وبين المقطعين والكلمتين حروف مشتركة هى (الكاف، والراء والعين).

٤ـ نعرف من كتاب «فلسفة الثورة» **لجمال عبد الناصر** أنه شارك فى محاولة للتصفية الجسدية لواحد من رموز العهد البائد، ولكن سرعان ما استيقظ فيه الإنسان وأحس أنه غير قادر على المضىّ فى هذا السبيل، وأنه ينبغى أن ينبذ هذه الوسيلة بعد أن اقتنع أنها لن تؤدى إلى التغيير الجذرى المنشود. يقول **عبد الناصر** عن هذه التجربة:

«وفجاة دوّت فى سمعى أصوات صريخ وعويل، وولولة امراة، ورعب طفل، ثم استغاثة متصلة محمومة. وكنت غارقاً فى مجموعة من الانفعالات الثائرة، والسيارة تندفع بى بسرعة... ولم أنم طول الليل... (وبعد حوار مع النفس يبحث فيه عن دوافعه لهذا العمل ونتائجه)

يقول:وجدت نفسى اقول فجأة : ليته لا يموت! وكان عجيباً أن يطلع علىّ الفجر وأنا اتمنى الحياة للواحد الذى تمنيت له الموت فى المساء! وهرعت فى لهفة إلى إحدى صحف الصباح. وأسعدنى أن الرجل الذى دبرت اغتياله قد كتبت له النجاة»[٥]. وكان «بتاح» لايطيق سفك الدماء. فنراه بعدما هاجمته هو وأعوانه جماعة «بهاتور» كبير الكهنة الذى كان يتربص به و بدعوته، وبعد أن نشبت بين الجماعتين معركة ضارية يقول:«... وحاولت وقف القتّال فأخفقت ...فما كانت نفسى تسوّغ لى أن أشهد قتل إنسان لأخيه الإنسان، ولا أن أغمس يدى فى دم إخوانى من بنى البشر... وطار صوابى لمرأى الدماء وهى تراق كالأنهار، والأشلاء وهى تتطاير فى الهواء»[٦] وقد غيّر «بتاح» أسلوب دعوته بعد هذه المعركة، ولم يلجأ للعنف بعدها، ، وفرّ إلى الصحراء يعبد إلهه نور الأزل. ونلحظ بالإضافة إلى المشابه القوية السابقة بين كُلّ من شخصية «بتاح» ـ كما قدمها **تيمور** فى روايته ـ وبين شخصيّة **جمال عبد الناصر**، أن كلمتى **(جمال)** و**(بتاح)** من وزن صرفى متقارب، وأن مدينة (إنب ـ مرّ) التى ولد بها «بتاح» تتكون من كلمتين، ومدينة بنى مرّ التى نشأ بها **جمال عبد الناصر** من كلمتين كذلك، وكلمة (إنب) هى مقلوب كلمة (بنى) وكلمة مرّ تتقارب مع كلمة (حرّ) صرفياً. وعندما ترتبط هذه المشابهة الموضوعية بين الشخصيتين: **جمال عبد الناصر**، و«بتاح»، فإنها تؤكد ما حاوله **تيمور** من إسقاط على الواقع المعيش.

ـ واختيار **تيمور** للبيئة الفرعونية كان مقصوداً، ونحن نعرف أن الدولة الفرعونية: «كانت دولة بوليسية استبدادية أساساً، تتبع سياسة القمع والإرهاب والترويع التخويف والتنكيل والتمثيل بالنسبة للجميع». [٧] وبالرجوع للرواية نلحظ أن **تيمور** صوّر البيئة الفرعونيةعلى الصورة نفسهاالتى أوردها الدكتور **جمال حمدان**، فمثلا عندما تقدّم «بتاح» من المحفّة التى كان «سنكرع» محمولاً عليها ـ وعندما اقترب الموكب ـ ليتحدث إليه نجده يقول: «وشدّ علىّ الحراس... وتجمعوا حولى يأخذون علىّ الطريق،... وبعدما تحدثت مع «سنكرع» التفت إلى عريف أحرسه يقول: «قودوا الرجل وابنته إلى مثوى الغرباء ليكونا فى حراسة العبد «رخت» والأمَة «خنوت». فأحاطت بى وبالفتاة شرذمة من العسكر.»[٨] وعندما استدعى «سنكرع» «بتاح» عومل «بتاح» بالأسلوب نفسه الذى تتعامل به أجهزة المخابرات اليوم حين تستدعى مواطنا حيث تعمد إلى نوع من التخويف والترويع والغموض لإضعاف إرادته، وضعضعة قواه النفسية؛ ووصف «بتاح» لهذا اللقاء فى الرواية مماثل لذلك تماما [٩] وكانت أحوال مجتمعنا سنة ١٩٦٦ مطابقة لما صوّره **تيمور** فى روايته من قمع وإرهاب. وسيطرة لأجهزة الشرطة والمخابرات. وبدهى أنه لم يقصد بالفرعونية فى ذلك البناء الاجتماعى والسياسى فى مصر القديمة، فرعون وحده أو رئيس الكهنة وحده وإنما قصده هو والذين معه.

وقدم لنا تيمور ثلاثة شخصيات رئيسية أولها «بتاح»، ونلحظ أنه ثبت سمات هذه الشخصية الروحية والعقلية منذ البداية، فبدا لنا شخصا مثاليا، رقيقا، وظل محافظا على هذه السمات على مستوى الدعوة الدينية، أما على المستوى الشخصى الذاتى فقد حاول **تيمور** أن

يجعل هذه الشخصية نامية متطورة، وأبرز مثال لذلك ما يخص علاقته بـ «نفرت» ربيبته وتلميذته فقد أحس بتاح، أنه بدأ يتداعى أمام غرائزه تجاهها، وحدث ذلك بالتدريج فى ستة مواضع من الرواية (١٠) وساكتفى بآخر هذه المواضع عندما نامت «نفرت»، وظل بتاح ساهراً يقول **تيمور** على لسان بتاح: «لبثت عيناى لا تفارقان محياها، وكان ضوء القنديل الشحيح يضفى عليها سحر خلاباً ... ودانيتها أربّت خصلات شعرها ... ثم انحنيت على وجنتها أطبع قبلة حارة مديدة» فقد طوّر **تيمور** الجانب الحسّى والغرزى من شخصية «**بتاح**» وكان أولى به أن يطورالشخصية فى الجانب الأهم الذى يخدم المحور الرئيسى فى الرواية وهو الصراع بين المثال والواقع الجديد فى محاولة للالتفاف حول بغية إصلاحه ولكن تيمور لم يفعل مما يشير إلى عدم تعاطفه مع الشخصية، ومما يؤكد ذلك أنه قدّم الشخصية دفعة واحدة فى أول الرواية، مما أساء للرواية فنياً حيث بدت شخصية البطل سلبية فى الجانب الأخطر، بينما طوّرها ونمّاها فى جانب ثانوى. ونلحظ أن تيمور لم يصوّر الملامح الجسدية لـ «**بتاح**» ليترك لخيال القارئ الفرصة لتخيلّه على الصورة التى يريد، لأن دوره فى الرواية يقتضى نوعاً من المهابة لكونه إلهاً معبوداً. أو ربما لخوفه من أن تكون المطابقة بين الملامح الجسدية لكلّ من «**بتاح**» و «**جمال عبد الناصر**» دليلاً يستوجب مساءلته، وقد تحول بين روايته وبين أن تصل إلى القارئ.

ولم يوفق تيمور فى التنبؤ بنهاية الصراع حيث حسم الصراع لصالح «سنكرع»، وهرب «بتاح» إلى الصحراء، دون محاولة إيجابية لمواجهة غريمه. بينما انتصر **جمال عبد الناصر** بعد كارثة يونيو ٦٧ على مراكز القوى ونتيجة لهبة الجماهير يومى ٩و ١٠ يونيو. كما لم يوفق **تيمور** فى التنبؤ بكارثة يونيو ٦٧ التى كانت نتيجة حتمية للصراع على السلطة.

- ونلحظ أن ثلاثة فصول من فصول الرواية الاثنى عشر وهى : الأول، والثانى والسابع قد خلت تماماً من الحوار، وهذا يعدّ انعكاساً لرؤية **تيمور** للواقع السياسى الذى صوّرته الرواية، حيث غابت الديموقراطية، وغياب الديموقراطية يعنى غياب الحوار الذى يعد من أهم الوسائل لتحقيق الحرية السياسية.

- كما أن لجوء الكاتب للأبعاد الزمانى والمكانى، واستخدام القناع الفرعونى كان ردّ فعل لغياب حرية التعبير آنئذ. وإذا أضفنا عدم تعاطف **تيمور** مع شخصية «بتاح» التى تطابق شخصية **عبد الناصر** بات واضحاً أن **تيمور** لم يكن متعاطفاً مع زعامة الثورة، وتكون رؤيته تلك متّسقة تماماً مع رؤيته التى توصلنا إليها من تحليلنا لعمل آخر من أعماله هو روايته «ثائرون» مما لا يتسع المجال لتفصيله. وهذه الرؤية السياسية لتيمور والتى أبرزتها المعالجة النقدية للرواية تخالف تماماً رؤيته المعلنة فى أحاديثه ومقالاته بعيداً عن أعماله الفنية، من ذلك مثلاً ما كتبه تيمور فى مقدمة روايته «ثائرون» التى نشرها بعد قيام الثورة بثلاثة أعوام حيث وصف الثورة بأنها: «جاءت ضوءاً وهّاجاً، حرّك العزائم وشحذ الهمم لبناء صرح مجتمع جديد» ووصف عهد ماقبل الثورة بأنه يتسم «بالانحلال والفساد» (١٢).

ـ صار واضحا أن تيمور قدّم رؤيته السياسية للصراع بين القيادة العسكرية والقيادة السياسية عام ١٩٦٦، ونجح في تصوير التناقض بين الشعار المعلن والممارسة الفعلية أو بين المثال والواقع، وهذا يؤكد أن تيمور كان كاتبا شجاعا يتمتع بوعى عميق بحركة الواقع السياسى والاجتماعى.



هوامش

(١) نشرت «معبود من طين» مسلسلة في العددين: التاسع والعاشر من كتاب الهلال في سبتمبر واكتوبر ١٩٦٦. وصدرت في كتاب سنة ١٩٦٩ عن مكتبة الآداب.

(٢) **محمود تيمور**: معبود من طين. مكتبة الآداب ١٩٦٩ ص ٣.

(٣) المصدر السابق ص٥، ص٦.

(٤) المصدر السابق ص٧، ص٨.

(٥) **جمال عبد الناصر** : فلسفة الثورة. ط. التاسعة الطبعة العالمية ١٩٥٥ ص ٣٥.

(٦) **محمود تيمور**: معبود من طين. ص ١٠.

(٧) **جمال حمدان** : شخصية مصر، دراسة في عبقرية المكان جـ ٢ ظ عالم الكتاب ص ٥٥٤.

(٨) **محمود تيمور**: معبود من طين. ص٤٣، ص٤٤

(٩) انظر، المصدر السابق. ص ٤٦ ومابعدها

(١٠) انظر، المصدر السابق
صفحات:٢٤. ٢٨. ٩٩. ١٠٢. ١٠٣. ١٠٤.

(١١) المصدر السابق ص ١٠٢

(١٢) **محمود تيمور**: ثائرون. كتاب الهلال العدد(٤٦) يناير ١٩٥٥ ص٩، ص١٠ من المقدمة

جمال القصاص

حوارية الحفر والشعر
فى لوحات الفنان بكرى محمد

لاتسلْ عن عليٍّ

فقد دحرجته خيولُ المساءِ

إلى آخر القمح والفولِ

وحين تساقط حقلُ السماءِ

وأخفى الصغارَ

وهم يصنعون طعام العشاءِ

تمامًا..

يؤدون دور المحبين والأنبياء

على قنديل

١٩٥٣ - ١٩٧٥

يمزج الفنان بكرى محمد بكرى فى هذه اللوحات بين المعالجات التقليدية القديمة لفن الحفر على الخشب، وبين الابتكارات الجمالية الحديثة. فهو يحتفى بمنجز هذا الفن المعروف فى التراث الإسلامى والشعبى بأدائه الزخرفى التعبيرى وبقيمه التجريدية الخالصة، ويطعمه بعناصر ومفردات تشكيلية حديثة بواسطة التصوير البارز بالحفر على قوالب ومساحات خشبية متنوعة، ويستخدم خامة الزيت كأداة لونية تكسب الأشكال المصورة حيوية ومذاقًا خاصًا، وتحرر حركتها وإيقاعها من جاذبية الأرضية الخشبية المصمتة، والتى تشكل الأساس المعمارى للتصميم.

يتكئ بكرى فى اللوحات على الحرف العربى كمثير جمالى، ويصنع من أشعار على قنديل ومحمد عفيفى مطر، وبعض آيات القرآن الكريم وشائج بصرية، تساهم فى إنضاج الشكل، وإقامة نوع من الحوارية الفنية بين لغة الشعر، ولغة الحفر من ناحية، وبينهما وبين جماليات الخط العربى من ناحية أخرى. ويحرص على أن تظل هذه الحوارية مفتوحة على الشكل والتكوين، تتحرك فى فضاء اللوحات بليونة وتلقائية. ونلاحظ أن هذه المتكاءات تتشرب جوهر الخامة التقنى، وتشف عن حدوسات جمالية، تتخطى ماترشح به من هواجس ودلالات شعرية مسبقة، كما أن الفنان لايتعامل مع هذه المتكاءات على أنها مجرد حلية، أو زخرف فنى، أو قيمة خارجية مضافة إلى اللوحة، يفرِّغها فى وحدات مستقلة، ثم يقوم بلصقها فى التكوين، وإنما هى جزء أساسى من نسيج ولغة الحفر نفسه. تساهم فى بناء الشكل والفراغ، وتنويع مساقط النور والظل، وتهميش زوايا الأشكال والمساحات والخطوط، وكسر حدتها الهندسية البارزة، وفى الوقت نفسه، تسطيح التضاد الباده بين مساحات البارز والغائر فى اللوحات. وفى أحيان كثيرة تلعب هذه المتكاءات الشعرية دور الناظم لكل أبعاد اللوحة، وتشكل فى الوقت نفسه المفتاح الدلالى لها، حيث تكشف عن مخزون اللوحة الروحى والجمالى، صانعةً نوعًا من التجاوب النغمى، أو ما يشبه الصدى لأجواء اللوحة الباطنية.

فى لوحة بعنوان «لاتسل عن على» يتسيد البناء الهرمى المثلث بشكله المتقاطع والمتجاور، فراغ اللوحة من أسفلها إلى أعلاها. وعلى أضلاعه الخارجية تتناثر المقطوعة الشعرية فى تدفقات خطية متشظية

وملتبسة، يصعب قراءتها، أو وضعها فى نظام معين. وفى أعلى اللوحة صورة بارزة لطائر يحلِّق، وفى الوقت نفسه، يبدو كأنه محاصر بحزوزات خطية منثنية ومتعرجة، ومتقاطعة إلى حد التماهى على جناحى الطائر نفسه.

إن سؤال القصيدة يتوحد مع سؤال اللوحة، فكلاهما يحلق فى فضاء الوجود، متسربلاً بمتاهته الخاصة، باحثًا عن الجوهر النقى للحياة وفى أسفل صورة الطائر فى اللوحة ثمة رزازٌ لونى شفيف،

يتبدى على هيئة وحدات مربعة صغيرة، مطلية بنثار من الأزرق الفاتح، والأبيض المخفوق بحمرة وردية والأصفر المطفى.

يخفف هذا الرزاز اللونى من ثقل مساحات اللون البنى الطبيعى للقالب الخشبى، الضارب فى اللوحة بتدرجاته المختلفة، والمصقول بطبقة من صبغة «الجمالكة» الشمعية. كما يضفى على اللوحة جوًا شعريًا مسكونًا بالدهشة والتأمل العميق.

فى معظم اللوحات نلاحظ وجود شريط أزرق أو أحمر أو أخضر، له بريق معدنى يخترق الضوء والظل فى إشعاعات بصرية خاطفة. وبرغم أن هذا الشريط خاصة حين يستمد وجوده من نسيج الحفر نفسه ينجح فنيًا فى إظهار ثراء اللون والخامة، وإبراز الأبعاد المختلفة للتكوين، وإضاءة مساحات النور والفراغ فى ثنايا الأشكال والخطوط، إلا أنه حين يتشكل من خطوط زيتية عابرة على جسد اللوحة يتحول إلى مجرد حلية خارجية مقحمة على اللوحة وعلى النسيج الرفيع للحفر نفسه.

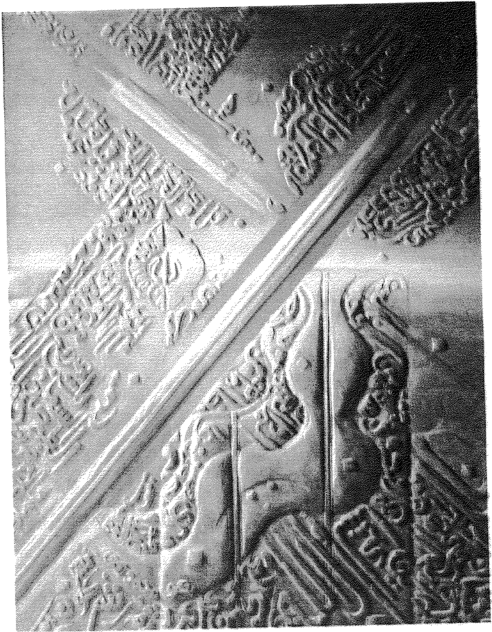
يبقى أن أحيى الفنان بكرى محمد بكرى فى هذه الإطلالة السريعة على عالمه الخصب المرتبط بعمق وأصالة الإنسان المصرى، والذى يعيد إلى فن الحفر بهاءه الفنى الرفيع، بعيدًا عن ثرثرة الاستهلاك الشعبى والماحكات الشكلية الرخيصة.



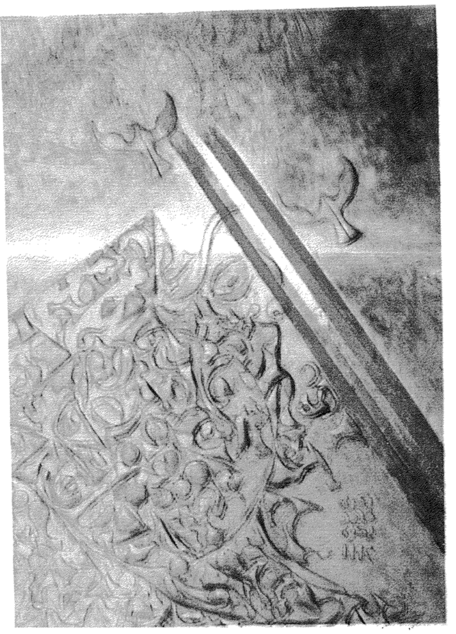
(سرينادا) ١٩٩٢ ـ تصوير بارز على الخشب ـ ألوان زيتية.



(لا تسل عن عليّ) - ١٩٩٠ - تصوير بارز على الخشب - ألوان زيتية.



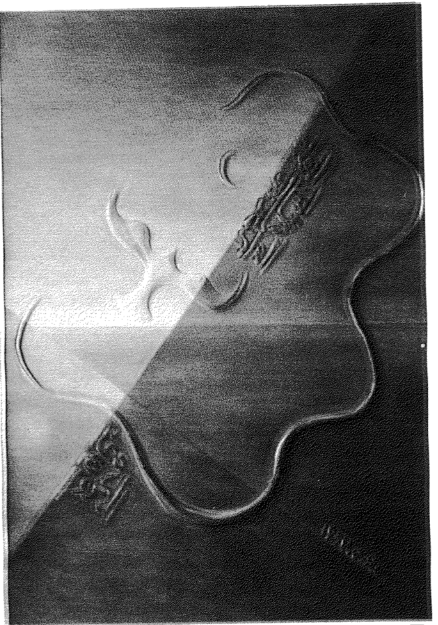
قل لو كان البحر ـ ١٩٩٢ ـ تصوير بارز على الخشب ـ ألوان زيتية



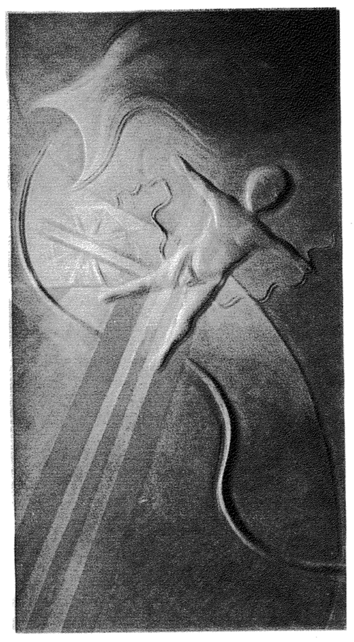
يمامتان ـ ١٩٩٢ ـ تصوير بارز على الخشب ـ ألوان زيتية.



العصفور الطليق ـ ١٩٩٣ ـ تصوير بارز على الخشب ـ ألوان زيتية.



دعاء الكروان - ١٩٩٢ - تصوير بارز على الخشب - ألوان زيتية.



الطفل والطيارة - ١٩٩٠ - تصوير بارز على الخشب - ألوان زيتية.

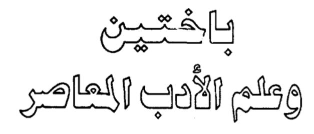


سوناتا الخريف - ١٩٩٠ - تصوير بارز على الخشب - ألوان زيتية.



نقوش على قشرة الليل ـ ١٩٩١ ـ تصوير بارز على الخشب ـ ألوان زيتية.

كيريل ايمرسون
ت: أنور محمد ابراهيم



باختين وعلم الأدب المعاصر

تقديم:

عقد فى جامعة التربية بموسكو فى الفترة من ٢٦ إلى ٣٠ يونيو ١٩٩٥ المؤتمر الدولى السابع لإبداع العالم والمفكر الروسى الكبير **ميخائيل فيتش باختين** (١٨٩٥ ـ ١٩٧٥). وشارك فى هذا المؤتمر حوالى ١٥٠ عالما من ٢١ دولة من أوروبا وأمريكا وآسيا وأفريقيا وقد فاق هذا المؤتمر الذى عقد بمدينة موسكو، بشكل ملحوظ، كل المؤتمرات الدولية التى عقدت من قبل لمناقشة إبداعات **باختين**، وذلك من حيث عدد المشاركين والمشكلات المطروحة للنقاش؛ وهو نفس مايمكن أن نقوله فى مجال المقارنة بينه وبين العدد الكبير من المؤتمرات التى عقدت فى الذكرى المئوية لميلاد **باختين**، فى كل من مدن فيتيبسك ونيفيل وسارانسك وأول وفيلنوس (من مدن الاتحاد السوفيتي السابق) وشيفلد (المملكة المتحدة) وجامعة بنسلفانيا (الولايات المتحدة) وسيريزى لاسال (فرنسا) وفى عدد من البلاد الأخرى.

لقد بدأ الغرب فى عقد المؤتمرات المكرسة لأعمال **باختين** منذ عام ١٩٨٣، وجاءت المبادرة فى هذا الصدد فى أوائل الثمانينيات من جانب علماء الأدب فى كندا والولايات المتحدة الأمريكية. ومنذ ذلك الحين وحتى مطلع التسعينيات تميزت هذه المؤتمرات بسمتين بارزتين: الأولى هى أن غالبية المشاركين فيها كانوا من علماء الأدب، والثانية أن العلماء من أبناء الوطن الذى أنجب **باختين** لم يشاركوا فى واقع الأمر فيها. ويأتى هذا المؤتمر الأخير ليشهد على التحول الكبير الذى حدث فى المواقف التى اتخذت من **باختين** منذ بداية نشاطه العلمى وحتى الآن مع قرب نهاية القرن العشرين.

كان مؤتمر **باختين** الخامس والذى عقد فى مانشستر فى يوليو عام ١٩٩١ بمثابة نقطة تحول هامة؛ إذ أصبح بمقدور علماء الأدب واللغة فى الغرب أن يقوموا ـ دون معوقات تذكر ـ بدعوة وفد من زملائهم من

روسيا للمشاركة فى المؤتمر، ومنذ هذا التاريخ بدأ عقد الصلات بين الباحثين الروس والغربيين فى مجال ما أصبح يعرف باسم (الباختينا لوجيا) وإن اتسم لقاء هؤلاء بهؤلاء فجأة فى أول الأمر بالصدام بعدد من صعوبات «الحوار» البعيد إلى حد ما عن المسائل التنظيرية.

لقد رسّخ مؤتمر موسكو الأخير تقليد عقد المنتديات الدولية المكرسة لباختين، بحيث تصبح كل عامين استمرارا لما تم فى الماضى، حيث توالت المؤتمرات على النحو التالى: أونتاريو (كندا، ١٩٨٣)، سردينيا (إيطاليا، ١٩٨٥)، القدس (إسرائيل، ١٩٨٧)، نوفى صاد (يوغسلافيا، ١٩٨٩)، مانشستر (المملكة المتحدة، ١٩٩١)، كوكويوكا (المكسيك، ١٩٩٣). وقد جاء الاقتراح بعقد المؤتمر فى الذكرى المئوية لمولد باختين فى مدينة موسكو من جانب علماء الغرب فى المؤتمر الذى عقد فى مانشستر، وتم التصويت عليه بالموافقة فى الاجتماع العام على الرغم من بعض الإحساس بالقلق الذى شاب بعض أعضاء المؤتمر من الغرب، خوفا من وضع العراقيل من الجانب الروسى، بل إن بعض العلماء من موسكو كانوا يرون فى برشلونة الإسبانية بديلا أفضل، لكن الأمور سارت بحيث عقد المؤتمر فى مكانه الطبيعى تماما.

استمرت أعمال المؤتمر فى موسكو ووفقا للتقاليد أيضا لمدة خمسة أيام، فانعقدت فى اليومين الأول والأخير جلستان عامتان، وتوزعت باقى الجلسات على الأقسام المختلفة التى بلغ عددها اثنى عشر قسما، تكررت اللقاءات فى بعضها مرتين وثلاثا.

وكانت هذه الأقسام على النحو التالى: «فلسفة الحوار» «النشاط الجمالى»، «فلسفة السياق»، «الحوار والأدب»، «الأدب والمهرجان»، «مشكلة النص»، «إمكانات الفلسفة»، «البلاغة و /أو «مبدأ الحوار»، «نظرية الرواية»، «الترجمة و «القابلية للترجمة»، «باختين والثقافة الروسية» باختين ومابعد الحداثة»، «معالجات أنثوية»، «بويطيقا النوع الأدبى»، باختين والشعر»، «قراءات مع باختين»، «الروابط المشتركة للثقافات»، «علم التربية وعلم النفس»، «سيرة ميخائيل باختين فى سياق علم اجتماع الثقافة».

والآن فإن أول مانلحظه حول مؤتمر موسكو - إذا ماقارناه بالمؤتمرات والمنتديات الدولية التى سبقته هو تنوع الأقسام والمداخل وسيادة الاهتمام الثقافى الإنسانى الذى عرضت من خلاله الإشكاليات الثقافية الحيوية. وجدير بالذكر أن الجمهور قد ملأ القاعة التى دارت فيها ندوة «باختين ومابعد الحداثة»، حتى اضطر الكثيرون للجلوس على الأرض وخارج أبواب القاعات التى تركت مفتوحة، وتطرق الباحثون - سواء من الروس أو الأجانب للمرة الأولى إلى الحديث فى الموضوعات الدينية.

من أهم ماميز مؤتمر موسكو هذا التقدم فى علاقة المختصين فى باختين من الغرب ومن روسيا بعضهم ببعض. لم يقتصر الأمر آنذاك على حاجز اللغة وإنما ذلك الحاجز الذى كان قائما بين عالمين، بين رؤيتين مختلفتين تماما لمفهوم واحد. والآن أصبح من الممكن رؤية الباختينالوجيا العالمية بنوع من «تعدد الأصوات» فى سياق الجدل العلمى. وعلى الرغم من أن الصدام الواضح أو المختفى بين علماء الأدب والفلاسفة فيما يتعلق بباختين بدا أمرا لامفر منه لاختلاف لغتى التخصص فقد رأى البعض ضرورة الوصول إلى لغة مشتركة تتعامل مع موضوع مشترك.

من بين الموضوعات العديدة التى نوقشت فى المؤتمر نقدم للقارئ ترجمة للدراسة التالية، مما قد يسمح له بوضع تصور عنه وخاصة فيما يتعلق بمحور «باختين وعلم الأب».

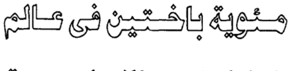
من جامعة برينستون الامريكية

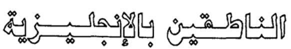
أود لو بدأت كلمتى بطرح أسئلة تجمعت لدى نتيجة ما اكتسبته من خبرة شخصية على مدى عشرين عاما عملت فيها على تحويل باختين إلى كاتب ناطق بالإنجليزية. ماذا يعنى أن ينغمس المرء فى التعرف على كاتب ما إبان عمله مترجما؟ كيف يتسنى له طوال هذا الزمن من العمل أن يحدد - إذا صح التعبير - طابع العلاقة بينهما؟ وأخيرا عند أى مرحلة من التفاعل المتنامى بين المترجم و «المُتَرجَم» يذوب الفرق - وفقا لباختين - بين «الشرح» و «الفهم»؟

بدأت فى ترجمة باختين فى عام ١٩٧٥، فى العام الذى توفى فيه وإليكم مايعنيه قدر المترجم: أن يظل فى مطاردة لا نهاية لها من أجل تطابق مثالى للترجمة مع لغة الأصل، وبالطبع فإن حتمية تحقيق نجاح جزئى فقط فى هذا المجال قد أدت بى إلى فهم آخر تماما لمهمتى، مقارنة بتلك المهمة التى كانت مطروحة علىّ فى بادئ الأمر. ولقد كان باختين نفسه مهتما أيضا بشكل كبير بهذه المشكلة. كتب باختين قبيل وفاته قائلا. «من المستحيل أن تصل إلى الفهم بكامل أحاسيسك وأن تقف فى مكان الآخر (فاقدا مكانك)... من المستحيل أن تصل إلى فهم النص المترجم من لغة أجنبية إلى لغتك الأم».

إن هذا معناه أن الترجمة نقل وليست تطابقًا أو اندماج مفهومين فى مفهوم واحد، كيف إذن ينبغى علينا أن نصل إلى «فهم» الفرق بين صوتين، نصين، ثقافتين؟

إننى أريد فى كلمتى هذه أن أقدم محاولاتى للإجابة على هذا السؤال. وفى هذا الصدد كنت أود لو طرحت سؤالين وثيقى الصلة بهذا السؤال: أولهما، ما الذى يميز





نظرية **باختين** بشأن الحوار الثقافى عن نظرية السيميوطيقى الأكثر معاصرة **يورى لوتمان**، أما الثانى فما الذى يميز **باختين** صاحب الشهرة العريضة فى الوقت الحالى فى الدوائر العلمية الأمريكية عن **باختين** الذى جرى بعثه الآن فى التربةالروسية فى عصر مابعد الشيوعية؟

كان خروج **باختين** «الأمريكى» على العالم عملية طويلة تطورت على نحو بالغ الغرابة وقد تحققت شعبية هذا العالم بعيدا عن الدراسات السلافية فى عام ١٩٦٨ مع نشر رسالته العلمية المنقحة باللغة الإنجليزية والتى ظهرت عندنا باسم «رابليه وعالمه» لقد حصل هذا الكتاب على لقب «أفضل الكتب مبيعا»، لا بفضل مابه من أفكار حكيمة عن الثقافة الشعبية فى عصر النهضة، ولا بفضل لغة **إيسوب** المستترة التى تدعونا إلى الضحك وقد تؤدى إلى الإطاحة بالاستبداد.

لقد وصل «رابليه» **باختين** إلى شواطئنا قادما لامن روسيا وإنما من فرنسا، وطن رابليه نفسه حيث كان كتاب **باختين** يعامل كما لو كان جزءا من الثورة الروحية التى سادت باريس عام ١٩٦٨. وارتبط اسم الكتاب، بداهة، باسم **چوليا كريستيفا** البنيوية والدعائية الأولى آنذاك **لباختين** فى فرنسا. نشرت **كريستيفا** مقالها الشهير عن «الكلمة الكرنفالية و مبدأ الحوار» فى عام ١٩٦٧، أكدت فيه أن قيمة المهرجان **الباختينى** تكمن بصفة خاصة فى النسف المبيت للكلمة التى تتمتع بالثقة المطلقة. وأن الكلمة ذات الصوتين والشخصية ذات الجسدين كانا يفهمان بمغزيهما السياسى، تحديدا باعتبارهما قوتين تعملان على تقويض النظام الاجتماعى.

بعد ذلك بدأت فى عام ١٩٧٠ أنا **ومايكل هولكڤيست** بترجمة الأعمال الكبرى التى نشرت لأول مرة كاملة فى مجموعة «قضايا الأدب والاستاطيقا»، آنذاك كان **باختين** يحظى بشهرة كبيرة باعتباره المدافع عن المهرجان. لم يكن بالإمكان الحصول على أى من أعماله المبكرة: «الكاتب والبطل» أو «نحو فلسفة الفعل». على هذا النحو لم يكن لدينا تصور حقيقى عن تطور أفكاره أو عن مصدر اصطلاحاته.

كان **باختين** على علم جيد بالأعمال التى لا تحظى بالرواج وبعدد لايستهان به من الكتاب غير المشهورين، حتى بدا وكأنه قد قرأ كل ماكتب فى هذا العالم. على أنه لمَّا كان الرجل مقلا فى استخدامه للهوامش والتعليقات، مقتصداً فى الحديث عن حياته الإبداعية، فقد كان من أصعب الأمور تلمس «النوع الأدبى» الحرفى لحديثه ومعرفة المدرسة العلمية التى ينتمى إليها بشكل محدد. (استطعنا الآن أن نتعرف من خلال الحديث الذى أجراه العالم الروسى **دوڤاكين** مع **باختين** أن الأخير يعتبر نفسه فيلسوفا مفكرا أكثر منه عالما فى الأدب) مع من تحاور **باختين**؟ هذا مالم نعرفه. وفى هذا الفراغ الذى ظللت أدور فيه أدركت أن مهمتى الأولى تتركز فى إيجاد معادل لصوت الكاتب المُتَرجَم.

عند هذه المرحلة من عملى بدا كما لو أن **باختين** نفسه قد كشف لى عن السطر الأول وقدم لى «الإجابة الأولية» فى الحوار.

كان هذا يعنى أن علىَّ أن أنفذ بالدرجة الأولى - فى منطقة ألفاظه، وأن أتمكن من العثور على منطق كلامه حتى فى المنولوج أى عندما يتحدث الصوت منفردا Solo

متوجها بالحديث إلى نفسه. لعل باختين كان سيطلق على هذا المدخل إلى نصوصه اسم المدخل «التفسيرى»، أو بعبارة أخرى المحاولة التى يقوم بها الوعى الواحد الموجود «خارج المكان» لفهم الفكرة مكتملة أو فهم أى تعبير أياً كان فى ظروف غياب المستمع أو الناقد ثم توصيل هذا بعد ذلك إلى أى شخص آخر.

كان هذا الأمر إلى مدى معلوم بمثابة «استغراق فى الفهم بكل كيانك فى عالم الآخر» دون عودة «للوراء» إلى مكانك.

من أين أطلت علينا تلك الكلمات القبيحة، الكلمات المستحيلة من أمثال: «مدى»، «اختلاف الكلام»، «اللغة الدخيلة»، «تباين العوالم»، «خارج المكان»؟ وكيف يمكن ترجمتها إلى الإنجليزية؟ كلمات من مقطع واحد يصعب أن تجد لها معادلاً دقيقا. وفجأة أجد أمامى أسلوب باختين الخاص الحر والمناسب قادما لمساعدتى.

لم يكن باختين - من حسن حظنا - يؤمن بنظام الألفاظ المتوارث والمسرف فى عاديته. كان باستطاعته فى بعض الأحيان أن يكون تقنيا فى لغته إلى أقصى حد، إلا أنه، وحتى فى هذه الحالات، كان يتمتع بكثير من الحرية فى استخدام مفرداته مستخدما إياها بسهولة، ولعلى أسمح لنفسى بأن أقول أنه كان يغمغم بها فى مودة. واستنادا إلى كل أعماله المنشورة (ناهيك عن المخطوطات والمسودات والمقاطع التى لم تنشر بعد) فإننا لا نجد منها مخططات نظرية موجزة قائمة بذاتها عن عمد. جميعها تبدو كما لو أن باختين قد راح بكل تواضع وعلى نحو مبهم يحاول أن يقنع نفسه بشىء ما. بالإضافة إلى ذلك فقد كان فى كثير من الأحيان يعود ليكرر ما سبق أن قاله ولهذا السبب يتولد لدى القراء المتعجلين انطباع مفاده، أنهم قد سمعوا هذا الكلام من قبل، وأن كثيراً من الناس يقولون ويفكرون على هذا النحو ذاته. فى مدوناته الأخيرة نقرا لباختين الكلمات التالية التى يصف فيها أسلوبه الخاص: «إننى لا أسعى لأن أحول النقائص إلى فضائل، إن هناك كثيراً من النقصان الظاهرى فى أعمالى وهو ليس نقصاناً فى الفكرة وإنما فى التعبير عنها وعرضها» (٣)

هذا بالضبط ماحدث، فقبل أن أشرع فى ترجمة كتاب «مشكلات الإبداع الفنى عند دستويفسكى»، وهو النص الذى كتب - كما هو معرفا - قبل البحوث التى كتبها باختين فى الثلاثينيات فى نظرية الرواية (وقد تسنى لى كمترجمة أن أتعرف على هذه البحوث)، كنت قد أصبحت محنكة فى ترجمة العديد من النصوص المتنوعة حتى ظننت أننى قد امتلكت إلى حد كاف الشكل الذى ينبغى أن يبدو عليه وأن يتحقق من خلاله عالم هذا العالم من الداخل. لكن وعلى نحو مباغت ظهرت أمامى مشكلات جديدة وبدا أن كل شىء يسير بى فى تتابع عكسى.

فى البداية ظهر هذا الكاتب فى الغرب (وذاع صيته) باعتباره باختين الأربعينيات «الكرنفالى الثورى» أو بتعبير آخر النبى والبشير الذى يمشى فى الميادين العامة.

فى خضم هذه الظروف ظهر كتابه عن **دستويفسكى** والذى كان الكاتب - فى واقع الأمر - قد بدأ التفكير فيه فى العشرينيات، على أنه ولأسباب معروفة - ارتبط الكتاب وخاصة فصله الرابع الأسهل والأكثر قربا إلينا

فى الغرب بموضوع «الكرنفالية»، وهو الفصل الذى اضافه باختين إلى كتابه فقط فى الطبعة الثانية التى ظهرت عام ١٩٦٣ (بالمناسبة فإن مفهوم الكرنفال كان إحدى ثمار رسالة دكتوراه **باختين** غير المنشورة) أعتقد أن أحداً سوف لن يجادل فى كون هذا الفصل على اهميته ليس سوى إضافة. وقد فقدت هذه الإضافة الكثير مقارنة بالأفكار الجبارة فى البوليفونيا وثنائية الأصوات، وبداهة فإنها لم تخلق تفسيرا عميقا ولم تكشف عن أى شىء جوهرى فى **دستويفسكى**.

لم يكن **باختين** العشرينيات فى الطبعة الأولى من كتابه عن **دستويفسكى** قد أصبح - إذا جاز لى التعبير - **باختين** الكرنفالى. لقد كان على الأرجح فيلسوفا أخلاقيا بل وشكلانياً مولعاً بالتصنيف.

لهذا السبب فقد حاولت أن أنحى الفصل الرابع جانبا، وقد ساعدنى هذا على أن أرى كيف أن البوليفونيا والتصنيف ثلاثى الجوانب للكلمة فى الرواية، قد استطاعا فيما بعد أن يتطورا إلى التعددية فى الكلام.

فى عام ١٩٨٦ ظهر فى روسيا واحد من اهم أعمال **باختين** المبكرة. وأصبح من الواضح أن البوليفونيا مدينة بالفضل فى ظهورها لبنية العمل Architictonic كما هى مدينة أيضا لمبدأ الحوار. بالإضافة إلى ذلك فإن وجهة نظر العالم المبكرة بشأن التجسيد أصبحت تبدو منطقية وبالتالى أصبح من الممكن أن تدرك على أى نحو أصبح علم الجمال (الاستاطيقا) محاكاة لعلم الأخلاق (إتيقا) وفجأة إذا بى أعيكم من الأخطاء قد وقعت فى النسخة الإنجليزية عن «التصور الحوارى» وكيف بات من الضرورى أن نجدالسبيل للتخلص من هذه الأخطاء.

لكن الأمور سارت بشكل أسوأ. فعندما جرت ترجمة الأعمال الأولى **لباختين** على يد **فاديم ليبونوف**[٤]، وحصلت هذه الأعمال على ماتستحقه من تقدير ومن فهم فلسفى جاد، أحسست أننى مقبلة على السقوط ببساطة فى حالة من اليأس. فالترجمات الإنجليزية التى نشرت باسمى كانت قد نجحت فى أن تصبح شبه معتمدة، والآن فقط أصبحت نصوص باختين ومابها من مصطلحات رئيسية واضحة لى.

هكذا كان الوضع عندنا فى أمريكا اكثر مأساوية مما عندكم، فلدينا بخلاف الأمر لديكم لا توجد تقاليد راسخة من احترام جهد المترجم. وفى بعض الأحيان لا يشار عند الإعلان عن الكتب المترجمة إلى لغة النص الأصلى وبداهة لا يذكر ايضا اسم المترجم، ولهذا فإن كثيرا من القراء السذج لا يساورهم الشك فى أن غالبية هذه الأعمال العظيمة لم تكتب بالإنجليزية.

وإذا كان النص المترجم، حتى مع وجود أخطاء به قد وجد رواجا فى البيع، فإن أحداً لن يدفع لك إذا ماسعيت لترجمته مرة أخرى. بالإضافة إلى هذا فإن أى عالم ذو ضمير حى وحماس جارف، لن يجد الوقت ليبدأ كل شىء من جديد! وهكذا وفى الثمانينيات حلت «المرحلة الثانية» من عملى فى ترجمة باختين. بدأت صورتان من الحوار تأخذان فى التشكل: الأولى يمكن أن نسميها حوارا اسلوبيا ولغويا، والثانية كانت ترتبط بالموضوعات وبمضمون عمل باختين، عدت من جديد إلى النص الأصلى فى لغته الروسية بعد أن بدات أعى أخيرا **باختين** فى «سياقه الإبداعى الخاص»، وأنا أدرك المشكلات المتعلقة بالطبعات الإنجليزية وما أحاط بها من

اقاويل. كان المصدر يبدو لى مختلفا. ولكن لم أشأ «محاكاة» صوت **باختين**، وإنما كان مُرادى أن أتحدث معه وأن أدخل معه فى حوار، أن أجادله وأنقده.

فى هذه المرحلة توقفت عن كتابة أعمال أشرح فيها **باختين** وبدأت فى كتابة مقالات عن نوع «مشكلات الإبداع الفنى عند باختين» (١٩٨٨) أو - منذ فترة قريبة - نشرت عملا ضخما ظهر فى مجلة «المراقب الأدبى الجديد» (١٩٩٥، رقم ١١) تحت اسم «ما الذى لم يستطع **باختين** قراءته فى **دستويفسكى**» **ميهات**. فكلما أرجعت البصر أجد أن **باختين** لم يكن على حق مطلقا. فعلى سبيل المثال فإن تعدد الأصوات العبقرى عند **تولستوى** لم يترك أى انطباع على **باختين** وإنما اكتفى بأن بسط وعرض لصعوبة اللغة عنده. وقد أدى ولعه البالغ باكتشاف الكلمة الحوارية، أنه لم يحسن تقدير أهمية سفر الرؤيا والأزمات والرؤى والأيقونات فى روايات **دستويفسكى** لقد قام باختين على نحو مصطنع بإنزال الأمير ميشكين فى «جنة كرنڤالية»، وكأنه لم يلاحظ حقيقة أن كل من كانت له علاقة من أبطال الرواية بميشكين لانبستاسيا فيليوخنا كان مصيره الانهيار وانتهى به الأمر إلى نهاية مأساوية. كما كانت قراءة **باختين** لمذكرات من العالم السفلى» تعتبر ببساطة قراءة عزاء وسلوى إن الكلمة «فى العالم السفلى» - كما فهمها باختين - هى الإمكانية الثانية الخالدة للإجابة، وهى ليست تلك الكلمة الأكثر ملاءمة للنص الفلسفى العميق، النص اليائس إلى أبعد الحدود (على نحو جهنمى) والمفعم بالهجاء الكئيب.

وحتى مفهوم الكرنڤال أيضا أخذ فى إثارة مشاعر الغضب، لدى بالتدريج: إن الكرنڤال (المهرجان) نفسه فى الحياة هو تقديم المهرجين والطائشين وكباش الفداء والضحايا والمفسدين فى الأرض والصمامات والمنافذ التى ترتبط بتقوية البنية السياسية لا بالتحرر والانطلاق بأى صورة من الصور. إن الكرنڤال - كما أتصور الآن - كان مثالاً آخر على طرفى النقيض البشعين الروسيين - المدينة الفاضلة والفوضوية إن روسيا فى أمس الحاجة إلى أمر آخر تماما: إنها فى حاجة لا إلى الضحك فى الميادين وإنما إلى سياسة ليبرالية، وإلى حق كل إنسان فى إمكانية أن يختلى بنفسه، إلى احترام الذات لا إلى الجنون ولكن ما الذى حدث لى بالفعل؟ الذى حدث أننى وبعد أن أحطت بكل جوانب طريقة **باختين** اللغوية باعتبارى مترجمة، وبعد مايزيد على عشر سنوات من الشرح المحترم لنصوصه أجدنى وقد عدت - كما يقولون - من «حيث بدأت».

إن الديناميكية ذاتها أصبحت الآن باختينية، كل كلمة قمت بمحاكاتها بدأب كفت عن أن تكون مجرد كلمة موثوق بها وإنما أصبحت «مقنعة داخليا».

الآن أصبحت الكلمة الحيوية ذات الصوتين كلمة من طراز ثالث، مهربا كاملا، كلمة ذات مغزيين، اعتراضا على العالم بأسره وشكاً متناميا ضد أى شىء قائم فوقه. وفجأة وجدتنى وقد بدأت فى فهم **باختين** بشكل حاسم على طريقتى.

لم تعد «الخدمة الجيدة» عند تقديم كلام **باختين** باللغة الإنجليزية أمرا كافيا وفضلا عن ذلك فقد كنت أشعر بالغضب على **باختين** ككل وقد بلغ الناس به، مثل كل الأصنام، ذروة التقديس تمنيت لو أننى قمت بدراسة أى شىء آخر، أن أكتب عن **بوشكين** عن «ما معنى الفن؟» **لتولستوى**، عن أوبرات

شوستاكوفيتش (او تحديداً عن سلسلة اغانيه الأخيرة لاشعار - تسفياتيفا) عن اى شىء، إلا عن **ميخائيل باختين**.

ثم، وباختصار شديد، إذا بالشيوعية تنتهى. وهذه النهاية - إلى جانب امور أخرى - حتمت ازدهار «صناعة باختين» فى روسيا. واصبح من الممكن الآن تناوله تناولا علميا مستقلا بمعنى الكلمة عن كل الضغوط الايديولوجية بالطبع، لم يكن هذا التناول بريئا من الهوى او محايدا او خالصا من كل ميل سياسى او فى بعض الأحيان مفعما بالاحساس بالمسئولية. ولكنه لم يكن إطلاقا جبانا، كان تناولا متنوعاً وحراً.

وبفضل تنظيم عدد من المجلات التى اخذت فى نشر باختين على نحو فعال، وكذلك بظهور هذه المنتخبات الجادة مثل «باختين فيلسوفا» (موسكو، دار «ناوكا»، ١٩٩٢)، تفوقت روسيا فى خلال خمس سنوات على كل ماحققته الباختينالوجيا فى الغرب على مدى ثلاثين عاما.

ويكفى أن اذكر بعضا مما تم إنجازه، فإلى جانب هذا الحديث الهام الذى قام بإجرائه **دوفاكين** مع باختين ومذكرات **سيرجى بوتشاروف** و**فاديم كوچينوف**، تمت ترجمة كل ماكتب عن **باختين** ونشره عندنا فى الغرب. لقد بدأت فى جمع مواد كتابى الجديد وموضوعه «رؤية **باختين** فى روسيا»، وهذا الموضوع يصبح اكثر اهمية وتشويقا بالنسبة لى يوما بعد الآخر. وهكذا اجدنى بدلا من أن ابتعد عن **باختين**، كما كانت امل، انغمس فيه اعمق واعمق. كم كان الحكيم **كوزما بروتكوف** محقا عندما قال: «لوكانت عندك نافورة فخير لك أن تسدها».

بالنسبة لمِت يورى لوتمان السيميوطيقى الروسى العظيم، فقد ظهرت لى فكرة جديدة من تلقاء نفسها: مقارنة «علم الثقافة» عند باختين بمثيله عند مدرسة طارطو. ماالذى يميز اهم مظاهر الاختلاف بين أكبر مدرستين فى الفكر النقدى الروسى فى القرن العشرين؟ هذا هو السؤال الذى شغلنى.

لقد ابتعد لوتمان فى نهاية حياته تقريبا عن النماذج الميكانيكية (الزوجية) الصارمة بعض الشىء، التى تميز بها فى فترة البنيوية المبكرة، وراح يهتم بالمجاز الاكثر عضوية ومرونة ثم بالتقريب الجدير بالاعتبار بين مفهومى «الثقافة» و «الانفجار».

لقد اصبحت مقارنة الآراء السابقة التى تبناها المفكران العظيمان ظاهرة عادية فى ايامنا هذه، على أن هذه المقارنة - كما يبدو لى - تساعد على النظر فيما يختلفان فيه أكثر من النظر فيما يجمع بينهما.

وبالنسبة لى فقد كان مقال ليونيد باتكين والذى نشرته مجلة «قضايا الفلسفة» (الروسية - العدد ١٢، عام ١٩٨٧) تحت عنوان «طريقتان لدراسة تاريخ الثقافة» من أهم الدراسات فى هذا الصدد. فى هذا المقال يقيم **باتكين الاختلاف بين باختين ولوتمان باعتباره** اختلافا بين «المعرفة» و «الفهم»، فمنذ رسمت مدرسة طارطو الحدود واضحة بين الثقافة واللاثقافة ظلت السيميوطيقا تنتمى إلى المعرفة انتماءها إلى وليدها الحبيب. يقول باتكين: «إن المعرفة منفصلة دائماً عن الجهل حتى ولو كان من الصعب وضع خط فاصل بينهما، انا لااعرف هذا، ولكنى فى المقابل أعرف ذلك، ولكنى لااستطيع فورا أن اعرف وأن لا اعرف نفس

الشيء في الوقت نفسه؛ إن الجهل انتقاص من قدر المعرفة والمعرفة هي انسحاب من ساحة الجهل فكما يزيح الماء الهواء من الوعاء، فإن المعرفة والجهل يزيد كل منهما على حساب الآخر. المعرفة تنمو ويمكن تعميقها وتشكيلها ولكن لايمكن إلغاءها...»

على أن الفهم يعمل على نحو آخر. في هذا الصدد يكتب باتكين قائلا: «... لا ينمو الفهم بقدر ماتنمو المعرفة وإنما الفهم يتغير (فلا يظهر لدينا فهم أكثر أو فهم أقل بقدر مايظهر لدينا فهم آخر). فبدلا من الكم (الدقة، الحجم) يحل فقط الكيف وإمكانية التحول. ولا ينفصل الفهم بأي شكل من الأشكال عن سوء الفهم، إذ أن الفهم دائما هو وفي الوقت نفسه سوء فهم (من وجهة نظر فهم آخر...) بمعنى انه كلما زاد الفهم قلّت - بالمعنى الواسع للكلمة - عدوانيته وثقته بنفسه. ولهذا فإن الفهم يدرك انه يحافظ على القدر المناسب من التواضع ويسمح بظهور سوء الفهم لدى الآخر. أما المعرفة فهي تقف على النقيض من الجهل، خارج مناطقه المظلمة؛ وأما الفهم فيمكن أن يحدث ولو بفضل سوء الفهم...» (٦).

كيف يمكننا أن ننتقل إلى لغة أخرى هذا الفارق على النحو الرفيع الذي خطه باتكين؟

كانت السيميوطيقا منذ البداية «مخطوبة» - كما يقولون - لنظرية المعلومات. وظلت بهذه الصفة حتى يومنا هذا، فهي تنقل من يد لأخرى ماهو معروف، وبفضلها يمكن جمع المعلومات عن البشر والأفكار وتصنيفها وحفظها واستخدام هذه المعلومات كوسيلة لدراسة بشر آخرين.

لكن هذه المجالات لم تشد إليها باختين؛ فلا التصنيف، وبالأحرى ولا حفظ المعلومات وإنقاذها كانا من بين اهتماماته. فالناس والأفكار وفق رؤيته - لا يريدان منا إنقاذهما وإنما يود كل شخص وكل فكرة أن يجدا من يتعامل معهما باهتمام وجدية. إن الإنسان في حاجة إلى أن يترك الآخرون لديه أثراً.

ولهذا تحديدا فإن الناس والأفكار يشعر بالكسب لو أن الآخرين لم يفهمو فهما كاملا عند أول لقاء، إذ يسمح لهما هذا بألا يتجمدا في السكون وأن يظلا دائما في حالة نقد لذواتهم، يعبرون عن أنفسهم بفعالية ويستمعان إلى الآخرين بحماسة.

والآن أود لو قاسمتكم بعض أفكاري عن أكثر مراحل عملي نجاحا - كما أمل - من الناحية العلمية في ترجمتي وفي فهمي لأعمال باختين. كيف حدث أن هناك (باختينين) يتعايشان معا: باختين الأنجلو أمريكي وباختين الأصلي، الروسي؟

إنهما - بالطبع - مختلفان في كثير من الأمور ولكنهما متفقان في أمر واحد غاية في الأهمية. وهذا الأمر هو أن باختين سواء في وطنه أو في الغرب لاينظر إليه أكثر من كونه أولا وقبل كل شيء ناقدا أدبيا، يمكن أن نفسر ذلك جزئياً في المناخ الأمريكي بأن الأدب نفسه لم يعد في الوقت الحالي في بؤرة اهتمام أقسام الدراسات الأدبية البارزة، التي يحاول العاملون فيها الآن تحقيق تأثير أكثر مباشرة على المشكلات الحيوية للعالم، من خلال السياسة المكثفة المعروفة باسم جدول أعمال الثقافات المتعددة multicultural وكما يرى الكثيرون فإن باختين قد أسهم أسهاما مُلهِماً في هذا الاتجاه. إن أفكاره حول

الرواية المتمردة وعن القدرة التحريرية للكرنفال تقرأ باعتبارها دعوة لتحرير الفرد من نظم القهر ومن العوالم المغلقة والمنطوية، من العزلة ومن الإفراط فى التفكير الأكاديمى على نحو ملائم، ومن تلك القوانين الرسمية وغير المكتوبة التى تعمل فى كل ثقافة على إخفاء كثير من أو حب الحياة وتجعل القبيح والثانوى وغير المركزى، «غير الرسمى» منها - إذا جاز القول - أمورا غير مرئية. وهناك على وجه الخصوص جانبان مثيران للفضول فى رؤية الغرب لإبداع **باختين**:

أولا: الاهتمام المتواصل به باعتباره مغنى الجسد والحياة الجسدية (وهو أمر مرتبط بفكرة الكرنفال)؛ ثانيا: فهمنا وتصورنا لموديلات باختين الثلاثة «للأنا» الداخلية: الحوارية، الكرنفالية والتخطيط الفنى والجمالى لبنيتها.

ولنبدأ بموضوع «باختين والجسد»، وهو موضوع مايزال اهتمام غير الروس به مقيدا. وكما قلت آنفا فقد أصبحت **جوليا كريستيفا** أول مبشر فى الغرب بموضوع الكرنفال عند **باختين**. ووفقا لوجهة نظرها فإن الجسد الإنسانى يظهر دائما توجهه نحو التمرد وأنه لا يستسلم مطلقا للمراقبة.

وإبان الموجات العارمة للطليعية الغربية فى مراحلها المختلفة، كانت الكلمة الباختينية ثنائية الصوت والجسد المتمرد دون رقابة، يعملان مع التحليل النفسى والبنيوية على تغذية الحركة النسائية النامية، على الرغم من أن **باختين** نفسه على ما أبداه من اهتمام نحو «مسألة الآخر» و «اللاتماثل» لم يظهر تقريبا أى اهتمام بقضايا النوع. لقد رأى كثير من القراء الغربيين هذا الامتزاج غير العادى بين الجسد الأنثوى والشهوة الجروتسكية غير المكتملة، الريانة دائما، الخصبة والمثمرة التى كان باختين يمجدها.

على انه بحلول التسعينيات فقد **باختين** صديق أصحاب الحركة النسائية جاذبيته المتفائلة السابقة. لقد أصبح من الواضح انه من المستحيل فصل أفكار التحرير السياسية الجادة عن سيناريوهات **باختين** الكرنڤالية. والآن فإننا نجد فى أهم الأعمال المنشورة منذ زمن غير بعيد حول علاقة ابداع **باختين** بقضية المرأة نشوة أقل وحصافة أكثر. على أن التناول الكرنڤالى الأنثوى فى أوساط العلماء الأمريكيين مايزال يقض مضجعى وإليكم السبب.

إن مريدى **باختين** فى الغرب الذين يؤسسون لفكرته عن الجسد الإنسانى، كما يبدو لى، يظهرون اهتماما متطرفا بل ومرضياً بقضية النوع، كما لو أن مبدأ وضع النوع هو أهم علامة جسدية، وكما لو أن الاختلاف أو الارتباط فى النوع وفى السلوك الجنسى هو كل شىء من أجله خلق الجسد.

لاشك أن **باختين** كان مولعا بموضوع التجسيد. فعلى امتداد إبداعه كان مقتنعا بشدة أن الفرد يتجسد دائما قبل أن تتمكن أى وجهات نظر أو تقديرات إنسانية من الظهور فى العالم. لكن نظريات الجروتسيك والجنس استحوذت تماما على موضوع «**باختين** والجسد» إن هذه الفكرة الثابتة عن مشكلة الجنس أصبحت فكرة مملة وظاهرة مبتذلة للغاية وتؤدى فى أحيان كثيرة إلى مواقف مضحكة وحرجة.

على سبيل المثال، عندما كنت أتحدث منذ ثلاث سنوات خلت مع مجموعة من أنصار الحركة النسائية

الكندية فى ادمونت (البرتا)، كانت هناك سيدة أعربت عن عجزها على فهم كيف أن باختين الذى انشغل بقضية «الاختلاف» (différence) والجسد تكلم قليلا فى الوقت نفسه عن الأهم، من وجهة نظرها، الا وهو الاختلاف بين الرجل والمرأة. وعندما أعربت عن افتراض مفاده انه ربما يكون من المفيد دراسة مشكلة التجسيد ليس فقط فى علاقته بقضية الاختلاف بين الرجل والمرأة، وجدت أن المرأة، كما بدا لى، قد ارتبكت ارتباكا حقيقيا.

لأسباب عديدة أجد أن العلماء الروس ينظرون إلى هذا الأمر ببصيرة أكثر نفاذا. ففى أوساط أكثر الموهوبين الروس المشتغلين بباختين تراهم يعتبرون أن التجسد والجسد امور ذات قيمة عظيمة وبخاصة فى جانبين:

الأول، فى الجانب الروحى وهو الأمر المرتبط بتجسد السيد المسيح. فمن وجهة نظر باختين المسيحية الأرثوذوكسية فإن التجسد يعنى، على الأرجح، لا اقل، بل ربما ماهو اكثر من القيامة هكذا يرى باختين لأن الروح يمكن ان تُخَالِط والحوار لايمكن ان يبدأ إلا بعدما تتخذ الروح جسدا لها.

الثانى، حيث يتم تقييم الجسد، وهذا هو التطبيق العملى العادى لمعنى التجسيد فى مجال الحياة اليومية النثرية، بتعبير اخر، إن الوعى بحاجة لأن يتجسد فى قشرة جسدية، لأن الجسد يحدد وجودنا فى المكان، اما النوع فلا أهمية له هنا. إن جسدنا ولا شىء غيره هو الذى يحدد وضع عيوننا، اذاننا، أفواهنا اى مواقفنا إن الطبيعة بالتحديد تهبنا وجهات نظر محددة تجعلنا نكتسب المسئولية فى هذا العالم. وهذه التجسيد «المادى» المحدد «للانا» الداخلية فى الزمان والمكان يسميه باختين البنية الفنية الجمالية Architectonic ويربطها بتصوره لأرفع القيم. وعلى الرغم من أن بعض منظرينا يسعون بدأب ليستخرجوا من تراث باختين «سياسة المقاومة» الراديكالية فإنهم لم ينجحوا فى العثور على هذا الموضوع لديه.

كان هدف البحث عند باختين محددا بشكل تام: فالجسد من وجهة نظره - مخصص أساسا لتسكيننا بشكل محدد فى المكان بوصفنا ذوات فريدة لاتتغير لامن أجل تصنيفنا فى مجموعة او جماعة أياً كانت («نساء»، «رجال»، «عمال»، «بورجوازيين»)، أما بخصوص الضحك الكرنڤالى بكل طوباويته الخيالية وقوته الجبارة وكذلك الدعوة الفولكلورية المستهينة بالموت وهذه هبة الله فى مجال الروح، لا لأن هذا الضحك بإمكانه إحداث تحولات سياسية، ولكن لأنه يستطيع أن يساعد فى الانتصار على الخوف فى كل كائن زائل وعلى الخوف الهائل الذى يحكم العالم فى ازمة الإرهاب العظيم.

لم يسع باختين مطلقا لأن يؤكد أن الكرنڤال يمكن أن يساعد فى خلق الشخصية الأخلاقية او أن الكرنڤال هو «إستراتيجية»، يمكنها أن تخلق وضعا متينا فى المجال السياسى بصورة مثالية. إن افضل مايمكن للضحك أن يفعله (وهو ماخُلِقَ بالفعل من أجله) هو أن يخلصنا من الخوف. كل هؤلاء المهرجين والمغفلين والنصابين كانوا مندمجين فى مرحهم من أجل ابتكار بدائل جادة لأبنية يمكن للحياة أن تكون مثمرة أكثر بداخلها كما ينبغى أن تكون الحياة الحقيقية فيها حياة لأناس حقيقيين يعيشون على نحو حقيقى. هذا هو

مـا أدى بى إلى مـجـالى الثـانى والأخـيـر وهو أن الرؤية الغربية المعاصرة لباختين مختلفة عن الرؤية الروسية له.

فى البدء كان باختين الكرنڤالى مودة. ثم جاء دور شعبية الحوار وباختين الحوارى، وفى الآونة الأخيرة فقط أصبح باختين الأكثر تعقيدا تبنيته الفنية المعمارية «للعمل متاحا بفضل الترجمة الرائعة التى قام بها **ڤاديم ليـابونوف** لكل من «المؤلف والبطل» و «نحـو فلسـفـة الفعل» إلى الإنجليزية.

لكن نماذج باخـتـين الثـلاثة «للأنا» الداخليـة لم تصبح مشهورة عندنا على المستوى نفسه لقد جرى بحث «الأنا» الحوارية والكرنڤالية بشكل جيد تماما فى الدوائر الأدبيـة، على أن البنيـة المعـمـارية «للأنا» والتى حظيت باهتمام جـاد فى روسـيا منذ فترة غير بعيدة مـاتزال مجهولة تقريبا عندنا فى الغرب ولو أنها حظيت ببعض الفهم فربما كان من الممكن تجنب كل أشكال سوء الفهم التى ظهـرت بسـبب الرؤية الخـاطئـة لمبـدأ الحـوار والكرنفال.

إن باخـتـين، كـمـا يبـدو، كـان يؤمن بأن «أنا» الشخصية يجب أن تصبح - إذا جاز التعبير - «منظمة من ناحية بنيتها المعمارية» قبل أن يصبح بإمكانها أن تدخل فى علاقات حوارية أو كرنفالية مع أى طرف آخر. ولكن مـاهو «نظام البنية المعـمـارية» هذا، وعلى أى نحـو كانت لدىَّ الرغبة فى تقديم هذا المفهوم للأمريكيين فى منتصف التسعينيات؟

بهذا السؤال سوف أنهى كلمتى.

إن البنية الفنية المعمارية - هى محـاولة باختين أن يوعز إلى الناس الإحساس بالمسئولية تجاه المواقف التى يتخذونها وعلى نتائجها وإمكاناتها القوية، أن يغريهم بألا يعيشوا فى مملكة التجريد والحسد واللامبالاة، ألا يهربوا من الواقع، ألا «يغيبوا» عن الوجود وألا يبحثوا فيه عن إثبات ذواتهم (بعبارة أخرى أن يصبحوا ذاتهم «أناهم» الشـخصـيـة)، بدأ باختين عمله فيلسـوفاً بأن وعى أن من لديهم «أنا» شخصية قليلون للغاية، ويفترض باختين أنه عندما تكون هذه «الأنا» لدينا ضعيفة للغاية أو ضئيلة فإننا نكون تابعين، غيورين، ناقصى الشرف بشكل مـا وعلى اسـتـعـداد أن نلقى بالتـهم جـزافـا على الآخرين مبرئين أنفسنا من كل تهمة.

إن أكثر مـايدهشنا فى باختـين المبكر هـو الغيـاب الكامل لهذه الصفات العاطفية السلبية ولا مبالاته تجاه مـشكلة الظلم والاضطهاد والسـخـرية وكذلك تجـاه تلك القضايا العامة المنتشرة مثل قضية «من المذنب؟»، «هل سنثاب على أفضالنا؟»، «لماذا حدث لى هذا أنا بالذات؟» «إن باختين غير مُسيس إلى أبعد الحدود، إنه فيلسوف رواقى وهو أيضـا كلْبى بدرجة مـعلومة. إنه لا يـحمل أى قـدر من التـعظيم تجـاه الذين يشـعـرون بالأسى نحـو أنفسهم أو الذين يطالبون بحقوق معينة على مـا أدوه من تضحيات. فى فصل «نحو فلسفة الفعل» نجد أن مايهمه فـقط الجانب الحـاكم للفعل: مـادام هذا قـد حدث مـعى، فهل أنا موافق على التوقيع عليه؟

إن توقيعى على هذا الفعل لايعنى أننى كنت سببا لما يحـدث ، أو أننى مـوافق عليـه. إنه يعنى فـقط أننى أعى وأعـتـرف بواقـع مـاحـدث، وأننى لن ألجـأ إلى الخـيـال

والطوباوية أو رفض ماحدث. لقد وافقت على المشاركة فى الأمر.

دعونا نتذكر السؤال الروسى الخالد: «ماالعمل؟»، السؤال الذى طرحه **تشيرنيشيفسكى وتولستوى وروزانوف ولينين**. لعل **باختين** كان سيجيب على هذا السؤال على النحو التالى: طالما أن تلك «الأنا» الفريدة التى لا تتكرر لم توقع حتى هذه اللحظة على الإتيان بالفعل، فلا شيء يمكن عمله وسوف يظل من المستحيل فعل أى شيء لامن أجل «الأنا» الداخلية ولامن أجل العدالة أو الضحايا بل ولا من أجل العالم الكبير الذى يوجد هناك خارج «الأنا» الخاصة بنا. يرى **باختين** أن الوعى يستطيع أن يصنع التقدم استثنائيا على هذا النحو المسئول لأن «الأنا» - على حد قول **باختين** - توجد «فى عالم الواقع الذى لاعلاج له، لا فى عالم الصدفة المكنة».(٧)

وهكذا فإن الانطباع الذى يتولد لدينا من التعرف على اعمال **باختين** المبكرة يتلخص فى أن القوة الحقيقية والسلطة السياسية الحقيقية لا علاقة لهما بأى شكل من الاشكال بالمعرفة أو الحرية أو البصيرة الأدبية أو النمو الروحى - إن وجهة النظر هذه لديه غريبة حتى على أشهر باحثى مابعد الحداثة ونقاد التقدم فى عصرنا، هؤلاء المفكرين النشطين المثمرين من أمثال **فوكو وباتاى**، الأمر الذى يتطلب جهدا جاداً لإعادة فهمها.

من المعروف أن **باختين** بدأ عمله فى مناخ مختلف تماما. لقد كان نموذجه جذابا للغاية بفضل ضآلته وما احتوى عليه من طيبة وخاصة إذا ماقورن بالوفرة الواضحة المثيرة للنموذج السياسى فى الثقافة فى الغرب.

لكن الحوار هنا بين الشرق والغرب يأخذ طابعا وعظيا بشكل خاص إن قراءة **باختين** - دون إقحام القوة والمذاق السياسيين - على الرغم من انها جذابة إلى حد كبير من الناحية الروحية فهى فى السياق الروسى جزء من المشكلة وأيضا وبنفس القدر جزء من حله، يمكن أن نفترض أن روسيا التى تميز تاريخها بنقص الخبرة السياسية السعيدة كان لابد أن تكون المهام الأولى فيها موجهة لخلق عوالم تلعب فيها أشكال التعامل السياسى دورا منظما ومسئولاً.

لقد استطاع **باختين** أن يتعامل مع العوالم الكرنفالية والحوارية بشكل «غير ضار» شكل مخلص وحميم وغير سياسى، وأفترض انه اختار هذا الشكل لأنه كان يبدأ بالتفكير فى المبدأ الأخلاقى والجمالى واضعا فى اعتباره أن تليه أفكار الحوار والكرنفال. بدأ **باختين** بالبنية المعمارية. إن «الأنا» المؤسسة على نحو راسخ من هذه الناحية هى التى استطاعت وحدها أن تقدم «للأنا» الأخرى النظام الضرورى بحيث تستطيع الأخيرة أن تتصرف بحرية وأن تمارس وظيفتها باعتبارها حاملا للحرية. والآن فإن طرح هذه «الأنا» المركبة وإبراز دورها فى عالم النقد هو آخر مهمة لى باعتبارى مترجمة وذلك بعد أن نال مبدأ الحوار والكرنفال ما استحقاه من اهتمام.

أمل للرؤية الزمنية الأمينة «لأنات» (جمع أنا) **باختين** الثلاث أن تنتشر فى أوساط العلماء الغربيين القائمين على دراسة تراث **باختين** الآن فى يوبيله المئوى.

الهوامش

١ ـ ميخائيل باختين، علم جمال الإبداع الأدبي. موسكو، ١٩٧٩، ص ٣٤٦.

٢ ـ انظر ترجمتنا لمقتطفات من هذا الحديث تحت اسم «الماس والرماد» فى مجلة «القاهرة» عدد أكتوبر ١٩٩٤.

٣ ـ م. باختين، علم جمال الإبداع الأدبي، ص ٣٦٠.

٤ ـ ڤاديم ليابونوف: عالم أدب أمريكى، متخصص فى الدراسات الروسية، مترجم لنصوص باختين المنهجية المبكرة وخاصة مقاطع من «الكاتب والبطل فى النشاط الجمالى» (١٩٢٢ ـ ١٩٢٣؛ نشر فى عام ١٩٧٩)، «نحو فلسفة الفعل» (١٩٢١؛ نشر فى عام ١٩٨٦) بالإنجليزية). تعد ترجمات ليابونوف (المولود فى الولايات المتحدة الأمريكية من أبوين روسيين والذى احتفظ بلغته الروسية وأحيا علاقته بالثقافة الروسية بعد انقطاعها بسبب الثورة الروسية والحرب الأهلية نقطة تحول جوهرية فى تاريخ الباختينالوجيا الناطقة بالإنجليزية وفى الغرب عموما. انظر:

Art and Answerability: Early Philosophical Essays by M.M. Bakhtin, ed. by Michael Holquist and Vadim Liapunov, trans lation andnotes by vadim Liopunov, Texas U.P., Austin 1990; M.M. Bokhtin. Toward a Philosophy of the Act, tranl amd notes by vadim Liapunov, Austin 1993.

(الهامش للمنسق العلمى للمؤتمر ف. ماخلين)

٥ ـ مجلة «قضايا الفلسفة» الروسية، ١٩٨٦، العدد ١٢، ص ١١١.

٦ ـ المرجع السابق.

٧ ـ م. باختين، نحو فلسفة الفعل. فى كتاب: «الفلسفة وعلم اجتماع العلم والتقنية»، موسكو، ١٩٧٦، ص ١١٥.



حول إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة

لا شك فى أن الهيئة العامة لقصور الثقافة قد استطاعت فى الأعوام القليلة الماضية، أن تقدم خدمات جليلة للحياة الثقافية، خاصة من خلال إصداراتها الموزعة على مجموعة من السلاسل الأدبية والفكرية الجادة، تغطى مساحة واسعة من مجالات النشر المختلفة: إبداعًا ونقدًا وتحقيقاً وترجمة. ويكفى أن القارئ العادى فى قرى مصر ونجوعها، قد أتيح له أن يطلع مثلاً على نص «الف ليلة وليلة» مصورًا عن نسخة هندية نادرة فى سلسلة (الذخائر) التى يشرف عليها الأديب **جمال الغيطانى**، ومن قبل اتيحت له - وللمثقفين جميعًا - الطبعة الكاملة لرسائل إخوان الصفاء فى السلسلة نفسها.

وقد بدات أهمية إصدارات هذه الإصدارات تزداد فى الفترة الأخيرة. بعد أن تم تصحيح بعض الانحرافات التى لابد من أن تنشأ حين يتولى المنتفعون



وصغار النفوس أمر هذه السلاسل او بعضها، فرأينا الهيئة تستعين بنقاد ومبدعين مشهود لهم بالكفاءة والنزاهة، مثل الدكتور **شاكر عبدالحميد ومحمد البساطى وإبراهيم أصلان**، حتى تقطع الطريق على العشوائية فى النشر، وعلى المجاملات التى كادت تحيل معظم هذه السلاسل إلى مجرد كم لا قيمة له. هذا بالإضافة إلى السلاسل الجديدة المهمة التى اضيفت، مثل سلسلة (نقوش) التى يشرف عليها الفنان **عبدالهادى الوشاحى**، وسلسلة (آفاق الترجمة) التى



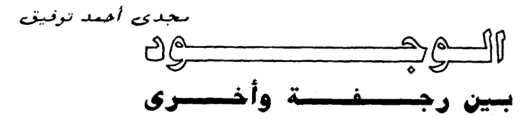
يشرف عليها الشاعر **محمد عيد**، وغيرهما.

وإذا كان لنا أن نشكر الرئيس السابق لهيئة قصور الثقافة الأستاذ حسين مهران على رعايته لهذه الإضافة الثقافية التى تمت فى عهده، فإننا نطالب الرئيس القادم بأن يحافظ عليها ويرعاها ويزلل ما ينشأ أمام القائمين عليها من عوائق.

التحرير



المكتبة العربية



مجدى أحمد توفيق

الوجود بين رجفة وأخرى

انطلاقة قوية البداية التى بدأت بها سلسلة «كتابات جديدة» عملها. وأتوقع أن تتوالى فى الشهور المقبلة المقالات التى تحتفى بالمجموعة القصصية «أفيال صغيرة لم تمت بعد» **لنجلاء علام** ومجموعة «غزل الشاى» **لعبدالحكيم حيدر**، ورواية «الصقار» **لسمير غريب**، وديوان «بين رجفة وأخرى» **لكريم عبدالسلام** و«الشتاء القادم» **لإبراهيم داود**، و«سيد العالم» **لميلاد زكريا**، و«مطارح حط الطير» رواية **ناصر الحلوانى**، وكلها نصوص لافتة للنظر، جديرة بالعناية والتحليل والاحتفاء. وأنا أريد ههنا أن أقف وقفة قصيرة مع «بين رجفة وأخرى» **لكريم عبدالسلام**.

هذا ديوان «لم يخلص لتصوير التفصيلات اليومية خلافًا لما شاع بين الكتاب فى عامى ١٩٩٤ و١٩٩٥م، وهى المدة التى كتبت نصوص الديوان خلالها، وخلافًا كذلك لما يظنه بعض الناس الذين يحسبون أن ما يسمى باسم «قصيدة النثر» لا يستحق اسمه مالم يرصد التفصيلات اليومية المعيشة. وفى تقديرى أن فكرة اليومى المعيش، على شيوعها، تخفى وراءها فكرة أعمق، تريدها ولا تكاد تصيبها. تلك هى أن يكون النص خبرة أُنطولوچية حرة، مفرداتها علامات فى شفرة لا تسعى وراء فكرة معينة، أو أيديولوچية دون أخرى، ولكنها تريد أن تقيم أنطولوچيا ها فى قلب اللغة.

تريد أن تتأمل الوجود المتعين الخبرى فى اهتزازاته المرهقة «بين رجفة وأخرى». لاتريد أن تفعل ما فعله **چان بول سارتر** فى القصة والمسرح، وما فعله كتاب «العبث» Absurd، من انبعاث المفاهيم الفلسفية المستقاة من الفلسفة الوجودية فى قالب فنى؛ فلقد تخلصت القصيدة الجديدة من كل

أيديولوجية، بما فيها الفلسفة النظامية، فبدلاً من أن يجسد النص منظومة فكرية مسبقة ، صار النص منظومة لمعايشة التجسد، أعنى أن النص صار منظومة لتأمل الوجود الحى المتعين الذى يعيشه الإنسان فى ظروف محدودة، لا الوجود المطلق أو المتعالى الذى يشغف به الفلاسفة. وفى تقديرى أن دقة الغاية التى أطرحها هى السر فى كثير من النصوص الضعيفة التى يكتبها الكتاب المغامرون فى هذا الشكل حين يكتبون، وفى كثير من القراءات المضطربة التى يطرحها القراء كذلك حين يقرأون.

هذا وجود، فى جوهره، نثرى، سردى، متشيئ، جسدانى، مباشرة لغته، متقطعة صوره، متراوحة حدوده بين الواقع والحلم، العجز والفعل، الحس والروح، الشعور والموت. و«بين رجفة وأخرى» يرى الجوع ضاربًا فى أغواره. وما أسهل أن نراه جوع الفقير الذى طالما اشتاق إلى الطعام، فنكتفى بالمعنى الاقتصادى البيولوچي الطبقي!. لكنه يقبل، فى الوقت نفسه، أن يكون جوعًا للروح يجد علامته فى جوع الجسد، فيلتقى المعنى البيولوچي بالمعنى الروحانى فى إهاب واحد معًا:

لابد للمرء من هدف يعيش لأجله.

يعينه على البقاء، ويمنحه تلك الطمأنينة.

التى للقديسين والعجائز

اجمالاً كنت قطعت

المسافة نفسها.

لو انحزت لوجبة العشاء

(ص٢٤).

نعم : «المسافة نفسها». هكذا يصير وجود هدف للحياة، وتصير الطمأنينة العميقة لقديس، مساوية لوجبة العشاء. الطعام، ذلك الشيء المادى الذى طالما سعى الفلاسفة والزهاد إلى التعالى عليه، يصير، فى الشفرة الجديدة، علامة معقدة للحاجات الروحية والجسدية معًا. ولا ضير أن نرى فى انتقاء النص لهذه العلامة استجابة ما لضرورات اجتماعية واقتصادية معينة، ولكن شعريته ليست إعلانًا فحسب عن هذه الضرورات. هذا المقطع مجلى اللغة المباشرة التى لا تبحث عن المجاز - بالمعنى البلاغى التقليدى -، وتستطيع، فى الوقت نفسه، أن ترى فى شئ مثل وجبة العشاء فعلاً من أفعال الإرادة مثل الانحياز.

الجوع علامة بارزة فى القسم الأول من أقسام «بين رجفة وأخرى» الخمسة، وعنوانه: «مجاعات تتجول بحرية»، وهو ما ظهر - من جهة العنوان - فى «الخبز»، «الشبع»، «شاى بالنعناع». الجوع هو ما دفع الجماعة الناطقة فى «الأطفال» إلى الاعتداء على جماعة من الأطفال لسلبهم النقود والحلوى، فنشأت المفارقة ينفون عن أنفسهم تهمة سرقة حلواهم أمام جماعة تستبيح السرقة، فصار الموقف - سرديًا - يتسع لمفارقة أعمق بين الضمير والاستباحة، أو بين البراءة والشر. والنص إذ يتبنى ضمير الجماعة التى تمارس الشر يجعلها تمر - وسط بساماتها - بأزمة الضمير مرورًا هادئًا لأنه غير موجه بموعظة أخلاقية بقدر ما يوجهه الإحساس المرهف بالمفارقة.

وحين يضعف حضور الجوع فى «المزايا الخفية» التى انشأها التأمل فى لوحة لفاكهة فى حجرة المائدة، كانت الفاكهة، والمائدة، علامات

حضور الدال، وكان عجز الفاكهة عن مغادرة الصورة من تكوينات الشفرة التى انتهت بالذات المتكلمة إلى أن تكتشف التعفن: «التعفن غايتى التى اكتشفتها» (ص ٢٧) ومن التعفن، الذى هو من دوال حقل الجوع، كانت الذات قادرة على اكتشاف المصير، أو الغاية التى تتأدى إليها إذا واصلت مسارها.

كل هذا قريب من الواقع الذى نخبره فى الصحو، و«غير مرئيين» تضيف إليه الحلم لتكتمل تقابلات الخبرة. فى «غير مرئيين» يستخدم ضمير الجماعة معلنًا أن جاء دورنا لنبتسم. ويعلن لعبة النص قائلاً، *«لاشئ يمنعنا من الزحف نحو المحلات مادام آخرون يظهرون كلما واجهنا مرآة!»*(ص ١٤).

إنه الحلم الذى يجعلهم غير مرئيين، لا يظهرون فى المرآة فيجتاحون المحال، ينهبون أطعمتها، وثيابها، ومتعها جميعا، فى انتقام تخييلى للأجساد والمجهدة من الأرواح المتعالية الساخرة: *«ما يزيد سعادتنا أن الفرصة ستحين لنثأر من أرواحنا كثيرًا كثيرًا ما سخرت من أجسادنا الثقيلة»* (ص ١٦) الجسد ممارسة وخبرة حية قبل أن يكون بيولوجيا أو غرائز صارخة. القسم الثانى من «بين رجفة وأخرى» نص واحد، عنوانه «جزيرة النساء»، يبدأ هكذا: *«ستتسع الحجرة، تتراكم الأحجار حول المنضدة، وتصنع شاطئًا صخريًا تنمو عليه الطحالب والرمل يحيط بالكتب التى أتركها مفتوحة وأغيب»*(ص ٢٩).

المنضدة لاتزال موجودة، ولكن هناك نوعًا من المقاومة لها، أو التعالى عليها؛ فالأحجار تتراكم حولها، تحاصرها، تحولها إلى بحيرة لها شاطئ صخرى، ثم تستبدل بها الكتب، فتقودنا الكتب إلى فعل الكتابة بوصفه بديلاً للمنضدة، يحقق بالغياب حضورًا أعلى من حضور المنضدة. ولعل الحجرة نفسها علامة أولى لهذا التجاوز للمنضدة. وفى الحجرة تأتى نساء، أو لنقل تنبت نساء، يشبهن القصائد. هن كائنات الخيال، بنات الأفكار، أو بنات التأمل. على نحو ماتتسع الكتابة لمنجزات الخيال، فلا تضيع المنضدة، بل تظل وسط الدائرة، ومن حولها يتأسس عالم الطيور وحقيبة السفر، عالم الانطلاق، عالم النساء والنباتات، عالم يتأسس فوق منضدة خالية، عالم اللغة:

«اللغة ترن فى الهواء،
ودائما يصحبها شيئان:
الفاكهة والزيت المعطر»(ص٣٢)

وهنا تتبلور مقابلة جديدة بين عالم الظلام الذى يملأ الحجرة، وتمثله المنضدة، وعالم النور الذى ينبثق من الكتب، واللغة، والنساء.

«أقضم الرغيف من منتصفه ولا أرى الظلام يتسلل لجسدى» (٣٣)، وفى المقابل: *«أتأمل الطعام فى القدر، لكن الحقيقة: إنه النور يتأمل من خلالى»* (ص ٣٣)، الطعام موضوع فى منتصف الفعلين المضارعين: اقضم، أتأمل. فى الأول يتسلل الظلام إلى الجسد، إنه الوجود المحايث لعالم الطعام، عالم المادة الخالصة. فى الآخر يصير الجسد عينه نافذة للنور. الطعام فى القدر لأن النور يهيئ الأشياء لكائنات جديدة، وفى القدر تعد الأشياء إعدادًا جديدًا، أما الظلام

فيباشر الرغيف بغير تهيئة لأنه سلبى غير فعال.

وتتجاوز سلاسل التقابلات ثنائية الجوع والشبع فى القسم الثالث الذى عنوانه «أكل يوم ظلام؟!»، فيبث الظلام الفزع فى الوجود اليومى للإنسان بوصفه مقابلاً لنور البصيرة لانور البصر، والكتابة لحظات مختطفة من الفزع ورجفاته التى تجعل الزمان حركة «بين رجفة وأخرى»:

«*الفزع له حياته التى تنمو دون توقف. كائن أعمى يتغذى على الداخل. ولا يميز ضحاياه*» (ص٤٢).

الفزع كائن أعمى لأن الظلام المفزع عماء تقاومه الكتابة ببصيرة النور. وعلى نحو آخر تدل على المعنى نفسه ثنائية الصحو والنوم التى يدل طرفها الثانى: النوم، على أن المراد بالصحو لا يوافق مراد الصوفية فى شفرتهم التى تقابل بين الصحو والسكر. والعلاقة بين الصحو والنوم مقلوبة بالنظر إلى المعنى العام للكلمتين فى تداولهما بين الناس؛ فالصحو وقت الغفوة السادرة فى ملهيات الحياة، أو فى الوجود اليومى الكثيف المظلم، والنوم منطلق الحلم، ومجال التحرر، ومجلى الوجود الشفيف المنير. لذا كان نص «ما يضيعه الصحو»، وكان أن:

«*فرجنا حاملين ما نملك*
من أوان وعلب
نريد ترابًا يكفى لصنع بلد
البنات قابضات مثلنا على الأوانى
بأصابع عارية من الزينة.
الأوانى
تحيل إلى المائدة وإلى الشبع» (ص٤٤).

بلغة السرد يقص قصة الصحو. هم يريدون أن يبنوا بلدًا للنوم لا للصحو، للحلم لا للاستسلام. والبنات أحلام وثمار للكتابة بقدرتها على أن تستولد الأحلام. والسطر الأخير تفسيرى يعيدنا شفريًا إلى المائدة والشبع فيربط بين سلاسل المتقابلات التى نستخرجها الآن: الجوع والشبع بوصفهما منشأ الرغبة والحلم، يقودنا إلى النوم الذى يقابل الصحو مقابلة الجوع للشبع، وتضم الحلقات معًا أيدى البنات المتشبثة القابضة، وأفعال الكتابة التى تجرف أرض اللغة لتصنع من ترابها بلدًا جديدًا.

وفى النص صناعة البلد لعبة جدلية، ففى كل مرة لا تطابق البلد المصنوعة الحلم، تزيد عنه أو تقل، لذا تتكرر المحاولة، وتستمر اللعبة: «*أينما نتعب نتوقف ونمتلك بلدًا لا نحتاج أكثر من بلد للنوم*» (ص٤٥) ومن هنا تصير الحديقة «مخزن الليل» (ص ٥١، ٥٢، ٥٣)، وتصير «البيوت مليئة بالأحلام» (ص٥٣). وبارتباط النوم بالحلم، وبنجاح الحديقة فى تخزين الليل، يصير النوم مقابلاً للصحو، مختلفًا عن غيبوبة الانسياق وراء الظلام: «*عندى ظلمة آمنة. وأحبائى ممددون جوارى والعربات بعيدة عن أذنى خذ رأسى الآن ولو إلى الأبد*»(ص٥٤) وبلغة السرد كذلك يواصل القسم الرابع: الخبرة على نحو أكثر سردية من الأقسام الأخرى يبلغ فى «حكى» صورة مشابهة للقصة. والسبب فى تصاعد السردية وبلوغها آخر مداها فى هذا القسم، أن هذا القسم يتحدث عن «غرقى الهواء»، أولئك الذين يستغرقهم الوجود الكثيف، وينتزعهم

من الوجود الشفيف؛ أولئك الذين يغرقون فى هواء العالم الملوث. وهنا يظهر عنف العالم يتمثل فى صورة لطمات، أو ضربات.

«*لا نقول لهم: نخطط لمعارك. ننطلق فيها إلى النجاة أو القتل*» (ص ٥٧) وفى «حكى» تؤدب الأم ابنيها الهاربين من الورشة بلطمات متوالية، ويشاهدون ثلاثتهم لصين يصيبان بالسكين رجلاً لسرقته. وفى «الكومبارس فى حلمه» يحلم الكومبارس بأنه قد «سمح له بتناوب الصفع» (ص ٧٤) لا بأن يتلقاه نيابة عن البطل فحسب. وعلى الرغم من هذا العنف كله فإن الذات لا تقوى عليه، أو حسبما نقول : «نطبق قبضاتنا ثم نرخيها» (ص٥٧)، فلا يبقى لها سوى أن تتلقى ضربات الحياة فحسب طوال الوقت. ويغير القسم مفهوم الحديقة فلا تكون ثمرة الحلم، شأن القسم الثانى، ولا تكون مخزنًا لليل، شأن القسم الثالث، ولكنها تصبح مأوى لمشردين، وعلامة على تشردهم، فيتكرر فى هذا القسم صورة النوم فى الحديقة (ص ٧٣، ٧٧، ٧٩).

وبطبيعة الحال تكون الخرافة والأوهام وسيلة لمقاومة الحياة التى كثرت صفعاتها، وضاع فيها المرء؛ وهذا ما تجسده ـ سرديًا كالعادة ـ «دودة داخل حجر» بالحديث عن الدراويش الذين يتبعهم المريدون: «*المريدون يعملون النهار ثم يرون الدراويش فى أحلامهم على هيئة طيور خضر ترفعهم إلى جبال الياقوت*» (ص٦٦) وليس من ذلك التقابل بين الملائكة والشياطين فى «مقهى الحرية» فهما الصورة التخييلية البديلة لثنائية النور والظلام فى القسم السابق.

ولا يبقى سوى القسم الخامس الذى يشتمل على نص واحد، عنوانه «خطة لتعذيب المكان»، وفيه اللعبة الأخيرة من ألعاب ذلك الوعى الذى أدرك فى رحلته عنف الحياة وبؤسها. تلك اللعبة الأخيرة هى تعذيب المكان، مادامت القبضة لم تستطع فى القسم الرابع أن ترد العنف بعنف، فتحولت إلى عنف رمزى مع المكان، هو أقرب إلى العجز منه إلى الفعل.

فإذا كان السرد خصيصة اللغة فى «بين رجفة وأخرى» فإنه لا يقتصر على النص المفرد، بل يمتد ليشمل أقسام الكتاب كله، كأنه، فى مجمله، نص واحد يحكى قصة انتقال الوعى من غرائز الدنيا، إلى عالم الكتابة، التى تقود إلى عالم الصحو والحلم، الذى يعود ليواجه عالم الحياة الجارية البائسة فيبدهه عنفها، فلا يبقى له إلا نوع من الحركة فى المكان، فيها عنف رمزى دال. هذا كله خاص بالنص الكلامى فى «بين رجفة وأخرى»، ولكن إلى جوار النص الكلامى هناك نص آخر ملحق، هو طائفة من الرسوم خططها الشاعر، وأراها نصًا بصريًا مكملاً، المشترك بينها هو وجود مفردة لونية تقف وحيدة خارج حشد كبير من المفردات الشبيهة، فصارت الرسوم تجسيمًا لوعى مفارق، يتحرك خارج السرب حيث تشبه المفردة اللونية طائرًا، وخارج القطيع حيث تشبه حيوانًا، وفى الحالتين تظل دلالة الحركة خارج السرب، وخارج القطيع واحدة لا تتغير، دالة على الوعى بالانفصال عن العالم، والوعى بكينونة الذات فى رحلتها الباطنية الخاصة وهى تخالط الأشياء والآخرين.

إصدارات جديدة

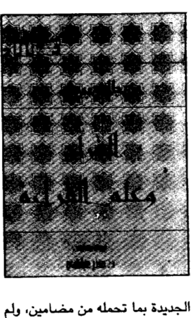


جماليات التشظى - السيد فاروق

عن دار «شرقيات» صدر هذا العنوان، وهو عبارة عن دراسات نقدية فى أدب **إدوار الخراط** و **بدر الديب**، و «التشظى» حسبما جاء فى «لسان العرب» : «تفرق الشىء وتشقق وتطاير شظايا»، وقد يحمل هذا الفهم اللغوى للمفردة دلالة سلبية، لكن الناقد يقصد «التشظى» بمعناه الإيجابى، بما هو متضمن لنقلة «من عالم تفتت الأنا إلى عالم قادر على أن يمنح الذات حرية لا نهائية لا تقيدها حدود الشكل أو تحدها ضرورات التركيب» ويستخلص **السيد فاروق** من النصوص الجوهر الأساسى لجماليات التشظى بمعنى التخلص من هيمنة الرؤية على الوجود، إذ أن هذه الرؤية «تعنى تحول تصوراتك عن العالم إلى جدار يحول بينك وبين أن ترى وجودك نفسه فى علاقته بالآخر الموجود هناك، وصورته الكامنة فيك» وطوال رحلة الكاتب النقدية عبر صفحات الكتاب سنرى أن الكتب التى لا حقها بالمتابعة النقدية ليست مجرد كتب قرأها، بل هى على حد قوله «حيوات عشتها، وتجارب خضتها، وأزمنة عاصرتها»، وتصل حال الكاتب وهذه الكتب بعلاقة العشق التى تنشأ بين الممثل وشخصياته التى يؤديها فهى ملك له لكنه لا يستطيع أن يكونها، ولا هو بقادر على أن يتحرر منها، ولذلك فالمؤلف لا يخفى رفضه لخرافة «القراءة البريئة» التى يفترض فيها أن يكون القارئ محايدا .

القرآن وعلم القراءة
جاك بيرك:

وربما يكون هذا الكتاب مثار اختلاف فى نقاط عديدة، **فجاك بيرك** يفسر توقف الشاعر الجاهلى **لبيد بن ربيعة** عن كتابة الشعر، على أن وراء هذا التوقف إحساسًا بأن الشكل الجديد للرسالة الدينية قد تجاوزه، كما تجاوزه مضمونها، ولم تكن هذه هى إشكاليته وحده، فقد كابد معاصروه تحدى اللغة الجديدة بما تحمله من مضامين، ولم يقف **منذر عياشى** عند حدود الترجمة، بل ناقش فى هوامش الكتاب بعض المفاهيم الخاطئة التى وقع فيها **بيرك** كعدم تفريقه بين مفهومى اللغة واللفظ لسانيا.



العنوان الأصلى للكتاب هو «إعادة قراءة القرآن» وقد عدل المترجم عنه، لكى لا يختلط فى ذهن القارئ بنص آخر نشرته مجلة «القاهرة» تحت العنوان نفسه، بينما هو فى حقيقة الأمر عبارة عن تعليق قام به «**جاك بيرك**» بعد أن ترجم القرآن إلى الفرنسية، وهذا الكتاب لا علاقة له بالترجمة التى نشرتها «القاهرة».وعموما فإن الكتاب يمثل قراءة الآخر للقرآن.



شرف ـ صنع الله إبراهيم

أن للضجة التى أثارتها هذه الرواية، قبيل نشرها كاملة أن تهدأ فهاهى تصدر عن «روايات الهلال» مؤخراً، والمتتبع لأعمال «**صنع الله إبراهيم**» الروائية، لن يكون سهلاً عليه أن يتورط فى هذه الاتهامات التى تسمم حياتنا الأدبية، ورواية «شرف» تتناول السجن كموضوع خبره الكاتب على مدى سنوات طوال كمعتقل سياسى، وكان السجن موجوداً فى عمله الباكر «تلك الرائحة»، وها هو يعود لإفراد هذا العمل له، وهناك تقنية أساسية ملازمة لإبداعات «**صنع الله إبراهيم**» فهو يتكئ على مستويات وثائقية وتسجيلية عديدة داخل عمله، كما انه يستخدمها بشكل مغاير من رواية لأخرى، فتارة تتضمن السياق السردى، وتارة تحتفظ باستقلاليتها داخل العمل، كما كان الحال فى روايتى «بيروت .... بيروت» و«ذات»، ودائما ما يظل «**صنع الله إبراهيم**» أمينا مع مصادره، لدرجة ذِكْر اسم شخص صحح له معلومة ما، بقى أن نسأل: هل يحتاج العمل الإبداعى كل هذا الكم من الوثائق والمصادر والمراجع؟..

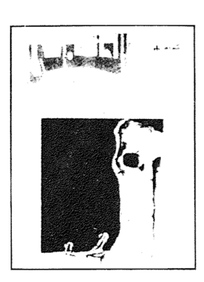
رباعيات ـ صلاح جاهين:

استطاع الفنان الكبير «**صلاح جاهين**» أن يرقى بالعامية المصرية فيجعلها تعبيراً فنياً عن خصوصياته الشخصية المصرية، كما أنه نجح فى أن يجعل من هذه العامية لغة حكمة وفلسفة، وقد ترجمت هذه الرباعيات المدهشة للإنجليزية عن طريق «**نهاد سالم**» فى طبعة أنيقة لدار «إلياس» وتضمنت بجانب مقدمة للكاتب الراحل **احمد بهاء الدين**، مقدمة أخرى شارحة لشكل ومضمون الرباعيات، التى وضعت بنصها العربى فى مقابل الإنجليزى، وقد انعكست أمانة الترجمة فى المحافظة على الإيقاع والقافية فى اللغة الإنجليزية.

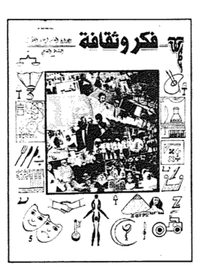


اشجار وازهار واطيار فى الشعر حسين مجيب المصرى:

من جامعة حلوان صدر هذا الكتاب، وهو عبارة عن دراسة فى الأدب الإسلامى المقارن، والكاتب لا يتوقف عند نماذج شعرية تنتمى لعصر معين ولكنه تنقل بين مختلف العصور الأدبية متقصيًا آثار الشجر والزهر والطير كعناصر ثلاثة تشكل قدرًا كبيرًا من شعرالطبيعة، وقد لفت انتباهه أن هذه الظاهرة تبدو فى الشعر الفارسى والتركى فى شعر الطبيعة، وغير ذلك من فنون الشعر، كما أنهم يجمعون بين هذه العناصر الثلاثة، وقلما يفصلون بينها فهى وحدة متماسكة الفوا أن يجعلوها نصب أعينهم، بينما وردت أمثلة







كثيرة للزهر والطير والشجر فى الشعر العربى، لكنها لم ترد مجتمعة، فشعراء العربية اختصوا كثرة من أنواع الزهر، كل نوع فى بيتين أو أكثر، وكان اهتمامهم منصبًا على وصف هذه الأزهار وتعيين لونها وشكلها.

مجلات:

«الجنوبى» كتاب غير دورى يصدر عن نادى الأدب بقصر ثقافة «قنا»، ولا شك أن الجنوب غنى بمواهبه الإبداعية، ولكن هل هناك تجاهل فعلى لإبداعات الجنوب يستدعى أن يكرس «فتحى عبدالسميع» افتتاحيته للتباكى على السلاسل التى تصدر بالمئات وما نود التأكيد عليه هو أن الإبداع الحقيقى يفرض نفسه دون الحاجة لتسجيل البيانات التى تشيد بإبداع الجنوب.

الجنوبى بها جهد طيب، ووعى شعرى يتجلى فى نصوص **لأشرف البولاقى وسمير سعدى ومحمود مغربى** بالإضافة إلى بعض القصص.

«رواد»: العدد السادس والعشرون من مجلة أدبية غير دورية، يصدرها فرع ثقافة دمياط، وقد حمل محورًا أساسيًا عنوانه «المثقفون والتطبيع» ولم تتوقف المجلة عند الحدود الإقليمية الضيقة التى المحنا إليها بخصوص «الجنوبى» ولعل ذلك يرجع لنضج وخبرة القائمين على هذه المجلة، فيمكننا أن نقرأ **«فريدة النقاش»** وحوارات مع **سميح القاسم** و **محمود امين العالم** بجانب أسماء **كانيس البياع وعيد صالح** و **أحمد الشيطى**، وفى هذا الإطار كانت قصيدة **محمود درويش** «عابرون فى كلام عابر» وهناك ملف آخر بالمجلة يضم شهادات مبدعى دمياط عن أحد الفنانين التشكيليين، هذا إلى جانب نصوص إبداعية ومتابعات للنشاط الثقافى بإقليم شرق الدلتا.

«فكر وثقافة»: يبدو أن الإدارة العامة لرعاية الطلاب بجامعة حلوان تمارس نشاطًا ثقافيًا ملحوظًا، فهذه المجلة تضم بين صفحاتها نتاجات الطلاب وإبداعاتهم، وهى مجلة أقرب إلى العمل الصحفى منها إلى الأدبى، ففيها الحوار والمعلومة التى تدور فى محيط الطلاب، ولا نملك إلا أن نشد على أياديهم بقدر الجهد الذى بذلوه فى هذا العمل.

صبرى حافظ

سورات الغضب الزنجى فى المسرح الأمريكى

ظل ظهـور الزنجى فى الأدب الأمريكى لفترة طويلة محكوما بمنظور الرجل الأبيض ومعتمدا على رغبته فى منح الزنجى هويته ومكانه فى العالم. وكان الأدب وهو أحد أدوات صياغة الوعى الفردى والجمعى على السواء من العوامل التى ساهمت فى تثبيت صورة معينة عن الشخصية الزنجية لدى القراء عامة بصرف النظر عن لونهم أو عقيدتهم. وقد وجدت هذه الصورة طريقها إلى الوعى الزنجى نفسه فأصبحت الأغلبية منهم ترى العالم وتدرك طبيعة مكانتها فيه بعين الرجل الأبيض ووفق المنظور العنصرى الذى شاركت آلياته بفعالية فى صياغة هذه الصورة. ولا يرتبط المنظور العنصرى الذى أشير إليه هنا بأشكال القهر المباشرة والمجوجة التى نعرفها، فهذه أمرها هين تتكفل بفضحه فجاجتها نفسها. ولكنه يتبدى فى أفعل صوره من خلال صورة العالم التى صاغها الرجل الأبيض وحدد طبيعة موروثها الثقافى، ومكونات رؤاها التحتية الفاعلة من خرافات وأساطير وتحيزات كامنة فى مختلف المصادرات الأساسية الثاوية فى بنية اللغة التى يتكلمها الزنجى نفسه. فإذا كانت معظم الاستعارات والاصطلاحات اللغوية فى الثقافات البيضاء تربط بين اللون الأسود والشر والكارثة وحتى الشيطان نفسه، فكيف يمكن للأسود فى تلك المجتمعات أن ينجو بنفسه من الآثار النفسية غير المباشرة لهذا كله؟ وربما كان هذا هو السبب فى أن اللغات الأفريقية تفعل الأمر نفسه بالنسبة للون الأبيض حيث يبدو الشيطان أبيض فى كثير من خرافات القارة السوداء وأساطيرها. ولم لا، الم ينقض الشياطين البيض على أبناء القارة الأحرار الودعاء خطفا ثم نقلونهم فى سفن تختفى بهم فى اليم وتلقى بهم فى جحيم العبودية. هذا الدليل اللغوى علامة على اللغات الأفريقية يتحكم أهلها فى صياغة رؤيتهم للعالم بينما يعانى السود خارج أفريقيا من الرؤية المعادية لهم والمفروضة عليهم فى بنية اللغة التى أصبحت لمرارة المفارقة لغتهم القومية أو الطبيعية.

فالتمييز الضار والمدمر هو الذى يتشح بأردية الطيبة على الزنوج المساكين الذين لا يستطيعون تحمل أعباء الحرية أو الحياة بعيدا عن سادتهم الذين يرعون مصالحهم. أو يتخفى وراء التسليم المطلق بأنه ليس فى طاقة السود التعامل مع المفاهيم الثقافية المجردة فقد خلقوا للعمل اليدوى وحده، أو خلف الأفكار القائلة بميلهم للعنف أو تعاملهم جسديا لا عقليا مع الحياة. فهذه الأشكال المراوغة من التمييز لا تقل ضررا عن مختلف صور الاضطهاد المباشرة. بل إن ضررها أشد لأنها سرعان ما تتحول إلى جزء فعال فى الميراث التصورى الذى يؤمن به الزنجى نفسه، ويذعن بسبب ذلك لما يفرضه عليه هذا التصور العنصرى من قيود وسلوكيات باعتبار أن الأمر طبيعى للغاية ولا خلل أو غرابة فيه. والواقع أن من اليسير نسبيا التخلص من آثار شتى أشكال القهر المباشر، ولكن من العسير أن يغير السود من صورة العالم التى تحصر مكانتهم وتوقعاتهم بالنسبة لأنفسهم، بل توقعات المجتمع كله منهم فى إطار محدود، لأن تغيير هذه الصورة لا يصطدم فحسب بشتى أشكال التحيز المتجذرة فى اللاوعى الجمعى للسود والبيض على السواء ولكنه يتطلب كذلك أن يعى البيض أيضا متغيرات تلك الصورة وأن يعدلوا تصوراتهم وفق مقتضيات معالمها الجديدة. وهذا أمر بالغ الصعوبة، وليس فقط لأنه يزلزل بعض الثوابت الراسخة فى اللاوعى، ولكن أيضا لأنه يصطدم بمجموعة من حقائق الواقع الاقتصادى ويتطلب تبديلها. ولهذا كله لم يكن باستطاعة حركة الحقوق المدنية الأمريكية التى تزعمها **مارتن لوثر كنج** فى الستينيات تحقيقه بدون عمل جماعى ضخم يقترب من مشارف الثورة، وتهدد فيه بعض فصائل تلك الحركة خاصة جماعة الفهود السوداء التى عرفنا منها **انجيلا ديفيز** أو حركة المسلمين السود التى كان أبرز منظريها **مالكولم إكس** باستخدام العنف لتحرير السود من إسار تلك التصورات المجحفة.

ولم يكن باستطاعة تلك الحركة التحريرية المهمة أن تثمر عطاءها إلا بعد مرور سنوات عديدة يستوعب فيها الواقع الأمريكى التغيرات الجديدة، ويسمح لها بالتحول إلى واقع يفرز بالتدريج نتائجه الموضوعية الملموسة فى شتى مجالات النشاط السياسى والثقافى والاجتماعى. فبدون هذين العنصرين: الثورة على أشكال القهر ومواضعاته المتجذرة فى البنيتين التصورية والاجتماعية، ومرور الزمن اللازم لترسيخ رؤاها والسماح لها بإفراز نتائجها، ما كان ممكنا أن يصل عدد من السود إلى أرفع المناصب الأمريكية، وأن يرشح أحدهم نفسه لرئاسة الجمهورية، وأن يكون منهم عدد من حكام الولايات وعدد من عمد المدن بما فى ذلك أكبر وأغنى مدينتين وهما نيويورك ولوس انجلوس. وبدونها ما كان للأدب الأمريكى الأسود أن يصل إلى ساحة المسرح بتلك القوة التى لاحظناها فى السنوات الأخيرة. صحيح أن عددا من الكتاب الأمريكيين السود مثل **جيمس بولدوين، ولروا جونز** وغيرهما استطاعوا أن يفرضوا أعمالهم على الواقع الأدبى، لكن وصول الكتاب السود إلى ساحة المسرح، أو بالأحرى تصدرهم له، من الأمور الدالة. لأن المسرح كما نعرف ظاهرة اجتماعية وليس مجرد نشاط أدبى فردى كغيره من الأنشطة التعبيرية الأخرى. يتطلب تضافر مجموعة من العناصر والمواهب الفنية المختلفة، ويحتاج ازدهاره إلى تغير المناخ

التصورى كله. ليس فقط لأن الإنتاج المسرحى يحتاج إلى الجمهور الذى يستجيب معه ويتفاعل مع مختلف عناصره، ولكن لأن نجاحه يعتمد كذلك على نشاط المؤسسة النقدية التى تصنع معايير الحكم على العمل وتشارك فى بلورة طريقة تلقيه والاستجابة لرؤاه.

لذلك كله يكتسب تصدر كاتب مسرحى زنجى لواجهة المسرح الأمريكى المعاصر وإطلاق اسم **تينيسى وليامز** الجديد عليه، وفوز مسرحياته بالعديد من الجوائز المسرحية والأدبية الكبرى فى الولايات المتحدة، مجموعة من الدلالات المهمة التى تشير إلى مدى نضج حركة الوعى السوداء ومدى نجاحها فى اختراق حواجز التمييز والعصف برؤاه المتعصبة. لأن تمكن **أوجست ويلسون** الكاتب الزنجى الذى يعرض المسرح القومى البريطانى الآن مسرحيته (أغنية الأم **رينى**) أو إن شئنا الترجمة الحرفية الدقيقة (مؤخرة الأم **رينى** السوداء) من وضع اسمه باقتدار على خريطة المسرح الأمريكى المعاصر، وعبور أعماله المحيط الأطلسى كى تعرض على خشبة المسرح القومى الإنجليزى، دليل على انتقال الوعى الزنجى من مرحلة مقاومة أشكال الاضطهاد العنصرى المباشرة، إلى مرحلة إعادة صياغة كل مكونات الصورة الزنجية فى آليات الوعى الغربى نفسه. استطاعت مسيرة حياة هذا الكاتب الأمريكى الجديد أن تكون سجلا للتطورات التى اعترت وضع الزنوج فى الولايات المتحدة فى العقود القليلة الماضية. فقد كان فى بواكير شبابه الغض عندما أخذت مسيرات الوعى السوداء تهز الضمير الأمريكى فى الستينيات وتوقظه على تحيزاته المجحفة. فقد عبر خلالها الزنوج عن وعيهم الاجتماعى وبلوروا عبرها سبلا لتغيير علاقتهم مع المجتمع الذى يعيشون فيه وبالنسبة للتوقعات المرتجاة منهم كجماعة متميزة فيه. فى هذه الفترة كان وعى **ويلسون** الشاب لا يتفتح على مقولات حركة الحقوق المدنية وحدها، وإنما على ميراثه الثقافى المتميز الذى أخذ **ويلسون** الولوع بالموسيقى والأغانى الزنجية يكتشف مخزونة عام ١٩٦٥ فى متجر للعاديات يقع أمام مسكنه فى مدينة بيتسبرج التى كان يعيش فيها فى ذلك الوقت. وقد تمثل هذا الكنز الثقافى فى مدد لا ينضب من الاسطوانات الغنائية القديمة التى كان يشتريها **أوجست ويلسون** الشاب، بخمسة سنتات للاسطوانة، والتى تخلق عبرها تاريخ الموسقى الشعبية الزنجية فى الثلاثينيات والأربعينيات، والتى تكتسب فيها أنغام آلات الجاز النحاسية نوعا من الشجن الذى يردد أصداء عذابات جامعى القطن وأغنيات عملهم فى وادى المسيسبى وولايات الجنوب وقد وجدت لها تعبيرا يؤهلها لاقتحام صالونات المدينة ومشاربها بموسيقاها الخشنة، بصورة يشعر معها الزنوج المهاجرون إلى المدن بأن ميراثهم الشجى قد اكتسب معهم طابعا حضريا دون أن يتخلى عن خشونته الريفية أو نقائه الأصيل. فقد كانت تلك هى الفترة التى قدمت **لوى أرمسترونج وتومى لادينير** وغيرهم من فنانى الجاز الكبار.

لكن أهم الاسطوانات فى مجموعة **أوجست ويلسون** الكبيرة كانت تلك التى تنتمى إلى ما يعرف باسم الأغنيات الزرقاء «بلوز» تلك الأغانى الأسيانة الشجية التى تترقرق فيها الأحزان الزنجية الشفيفة، وقد استحالت إلى نوع من الفن المؤثر الذى تتسامى فيه العذابات إلى مراتب الشجن. ففى

هذه الأغاني الحزينة تتحول سورات الغضب الزنجي الجريح إلى تراتيل نغمية تبعث في النفس القدرة على التحمل دون أن توهن من قيمة معاناة الزنوج أو عذاباتهم. وكان من بين المغنيات اللواتي استولين على لبه **بيسي سميث** التي لقبت في تلك الفترة بإمبراطورة الأغاني الزرقاء، **وجيرترود ريني** التي اشتهرت باسم «ماريني» وهو تلخيص لكلمة الأم وبالأحرى منطوق هذه الكلمة الزنجي، التي لقبت بأم هذا النوع الغنائي الشعبي الزنجي وملكته غير المتوجة في فترة العشرينيات، أو على وجه الدقة الفترة الممتدة منذ نهاية الحرب العالمية الأولى حتى مقدم الأزمة الاقتصادية الطاحنة في مطلع الثلاثينيات. فما إن استمع **ويلسون** إلى أغنياتها، خاصة أغنيتها الشهيرة «المؤخرة السوداء» التي جعلها عنوانا لمسرحيته حتى أحس - كما يقول لنا في برنامج المسرحية المطبوع - بأنها ترجع أصداء تجربته في التصعلك والضياع. ذلك لأن التجربة التي عاشتها (ماريني) نفسها تقترب كثيرا من تلك التي خاضها **ويلسون** قبل أن يتفتح وعيه على واقعه المتميز مع حركة الحقوق المدنية في الستينيات. فقد ارتبطت منذ صباها الباكر بعالم الموسيقى وهو عالم ساحر بالنسبة للواقع الزنجي الذي يقدر أبناؤه موسيقييهم بشكل كبير. وجابت مع فرقتها الجوالة مدن الجنوب وولاياته لتدخل بأغنياتها البهجة والسرور على زنوج الجنوب لكن المهم هنا أن نعود إلى كاتبنا **أوجست ويلسون** الذي حاول أن يسترجع من خلال حياة هذه المغنية التي عرفت في استديوهات التسجيل الموسيقي التي كان يسيطر عليها البيض كلية في تلك الأيام باسم القطة الشرسة تاريخ الاستغلال المادي للفنانين السود، وأن يتناول من خلال هذا التاريخ بعض جوانب قضية الوعي الزنجي الأمريكي في صراعه من أجل بلورة هويته.

ولا تقتصر أهمية المواجهة الروحية بين **أوجست ويلسون** وميراثه الثقافي الزنجي الذي يتبلور بشكل أساسي في تلك الأغنيات على استيحائه لإحدى مسرحياته وهي (مؤخرة الأم ريني السوداء)، ولكنها تتعداها إلى مشروع مسرحي يقدم عبر حلقاته المستقلة والمتكاملة في الوقت نفسه تاريخ معاناة الزنوج في أمريكا ورحلتهم مع الوعي والمقاومة. بلور ملامحه الدرامية من خلال العمل في مركز يوجين أونيل المسرحي ضمن سياق المؤتمر القومي لكتاب المسرح الذي ينظمه هذا المركز بشكل دوري. فبعد أن كتب مسرحية (ماريني) التي عرضت في برودواي عام ١٩٨٤ وفازت بجائزة حلقة نقاد المسرح في نيويورك، تبعها بمسرحية (درس البيانو) ثم بمسرحية (مجئ جو تيرنر ورواحه) التي فازت هي الأخرى بجائزة حلقة نقاد المسرح عم ١٩٨٨. وفي عام ١٩٨٧ كتب مسرحيته (أسوار) التي فازت بجائزة بوليتزير وهي أسمى الجوائز الأدبية الأمريكية، كما فازت بجائزة حلقة نقاد المسرح، وجائزة مكتب المسرح، وجائزتين من «جوائز توني» المسرحية الأمريكية وهي من أشهر جوائز المسرح الأمريكية، إحداهما للنص المسرحي والأخرى للإخراج. ولا شك أن حصول هذه المسرحية التي ستعرض في لندن بعد عدة شهور دليل على اختراق **أوجست ويلسون** لحاجز المسرح الجماهيري، لأن «جوائز توني» التي يسميها البعض بأوسكار المسرح لاتقدم عادة إلا للمسرحيات الجادة التي استطاعت اختراق الحاجز التجريبي إلى الجمهور المسرحي

الواسع فى الوقت الذى تقدم فيه جديدا لعالم المسرح.

وقد استطاع **ويلسون** أن ينال كل هذه الجوائز ومابنطوى عليه نيلها من اعتراف المؤسسة المسرحية بمكانته بالرغم من انه يقدم مسرحا مختلفا، أو بالأحرى بسبب هذا المسرح المختلف الذى استطاع ان ينقذ المسرح الأمريكى من الخمول الذى أصابه منذ فترة غير قصيرة. فبعد **إدوارد إلبى** الذى سطع نجمه فى سماء المسرح الأمريكى فى الستينيات لم يقدم هذا المسرح غير اسمين لامعين هما **سام شيبارد ودافيد ماميت، وهاهو اوجست ويلسون** ينضم إليهما بقوة فى السنوات الأخيرة كى يضخ فى عروق المسرح الأمريكى دماء جديدة دماء زنجية حارة تطرح على خشبته مجموعة من الرؤى المغيرة للوعى والمثيرة للتساؤلات. وتقدم فى ساحته لأول مرة عالم الزنوج الأمريكيين مرئيا من الداخل ومعبرا عنه بشكل أصيل تنقذهم طاقته الفنية من متاهات الوعى الأبيض الزائف.

وتكشف لنا مسرحية الكاتب الأمريكى الزنجى **اوجست ويلسون** التى يعرضها المسرح القومى الإنجليزى الآن عن مدى نضج البناء الدرامى لدى هذا الكاتب المسرحى الموهوب الذى انبثق كالشهاب فى سماء المسرح الأمريكى خلال السنوات الأخيرة، فأعاد لهذا المسرح حيويته التى فقدها منذ موت **تينيسى وليامز**. ويتبدى هذا النضج الفنى منذ عنوان المسرحية نفسه الذى نتعرف فيه على مجموعة من الدلالات المتراكبة. فعنوان المسرحية، إذا ماترجمناه حرفيا، هو (عجيزة أو مؤخرة مارينى السوداء Ma Rainey's Black Bottom)، وإن كنت أوثر ترجمته غير الحرفية (اغنية مارينى) لان العجيزة السوداء هو اسم الأغنية التى لعت بها تلك المغنية الأمريكية الزنجية فى العشرينيات. ولأن هذه الأغنية هى محور العمل المسرحى الذى يعد فى مستوى من مستوياته اغنية درامية مرافقة ومحاور للاغنية التى يدور تسجيلها على الخشبة. لكن العنوان الحرفى ينطوى على نوع من المفارقة الساخرة التى تشى سخريتها بقدر من المرارة، والتى تسعى إلى قلب المعايير الجمالية التى اصطلح عليها الرجل الأبيض وإقامة معايير بديلة نابعة من داخل الرؤى الجمالية للون الأسود نفسه. كما ينطوى العنوان كذلك فى مستواه الذى تعنى فيه كلمة Bottom الأعماق على إشارة إلى الرحلة التى تهدف المسرحية إلى القيام بها من أجل سبر اغوار الأعماق الزنجية فى تلك المرحلة من تاريخ الوعى الزنجى فى الولايات المتحدة. ناهيك عن الإشارة إلى أن كلمة Black تعنى الزنوج من ناحية، واللون الأسود بما يرتبط به فى اللغة الإنجليزية من دلالات ظلامية تشى بتمييع الوعى والتدليس عليه من ناحية أخرى. فالقيعان السوداء هى قيعان هذا الوعى الزائف التى يتخبط فيها الزنوج ويوجهون فيها سورات غضبهم ضد بعضهم البعض بدلا من توجيهها ضد من يمارسون ضدهم أشكال العنف والاستغلال والتمييز.

وتدور أحداث المسرحية فى إحدى استديوهات التسجيل فى شيكاغو عام ١٩٢٧، وهو على الأرجح استديو «باراماونت» الذى احتكر جهود «ما رينى» فى تلك الفترة. ويدلنا **بول اوليفر** وهو أحد المتخصصين فى الموسيقى الزنجية على أن «ما رينى» كانت تعيش فى جورجيا وتركز عروضها فى الجنوب الأمريكى، ولكن مدينة شيكاغو كانت

قد أصبحت فى تلك الفترة من عشرينيات القرن واحدة من أهم المدن الصناعية الشمالية التى استقطبت الزنوج المهاجرين من الجنوب الأمريكى هربا من الكساد الذى أصاب زراعة القطن فى الجنوب. فقد تضاعف عدد سكانها من السود ثلاث مرات خلال السنوات العشر من ١٩١٥ إلى ١٩٢٥. فقد كانت هذه الفترة هى خروج الزنوج الكبير من الجنوب فى موجات متعاقبة بحثا عن الرزق فى سنوات الضنك الجنوبية. وكانت المدن الشمالية قد شهدت نهضة صناعية كبيرة أثناء الحرب العالمية الأولى وبعدها مما جعل وكالات التوظيف الباحثة عن العمالة الرخيصة تغرى السود بالهجرة للقيام بالأعمال اليدوية الصعبة فى مصانع الصلب أو حتى فى حظائر تربية الماشية التى انصرف عمالها من البيض إلى الأعمال الصناعية الأيسر. وكانت موجات المهاجرين السود تعانى من شظف العيش فى مهجرها الجديد الذى تعرضت فيه لأبشع أشكال الاستغلال. وكان فى شيكاغو وحدها فى منتصف الأربعينيات أربعون ألفا من هؤلاء العمال السود، وكان الموسيقيون والمغنون يشكلون بينهم الطبقة الأسعد حظا، لأنه كلما تضاعف شقاء العمال كلما زاد طلبهم على الغناء باعتباره النسمة الترويحية الوحيدة فى عالم فظ. ولكنهم برغم ذلك كانوا عرضة لاستغلال البيض لهم حيث تمكن البيض من السيطرة كلية على استوديوهات التسجيل وسوق تصنيع الاسطوانات وبيعها. وقد بلغ عدد هؤلاء السود المحظوظين فى الفترة نفسها الف موسيقى ومغن، وكان هؤلاء يعبرون عن تمايزهم عن بقية أبناء جلدتهم بالملبس الأنيق والأحذية الفخمة التى كانت علامة من علامات النعمة والرقى. وهذا ما يفسر لنا أهمية حذاء ليفى وغضبه عندما داس زميله عليه، وما يكشف لنا عن براعة اختيار الكاتب لتلك الشريحة المتميزة ليدير عبرها مسرحيته لأنه إذا كان هذا هو حال الشريحة الاجتماعية الأسعد حظا، فكيف كان الأمر إذن بالنسبة للآخرين.

وحتى لا نستبق الأحداث أو التحليل علينا أن نعود، بعد هذه المقدمة الضرورية للكشف عن الخلفية الحضارية التى تدور فيها أحداث المسرحية، إلى العرض نفسه لنتعرف على أحداثه. إذ تبدأ المسرحية بالموسيقيين الأربعة سلودراج عازف الكونترباس وكتلر عازف الترمبون وتوليدو عازف البيانو وليفى عازف البوق وهم يمارسون تدريباتهم على أغنية «العجيزة السوداء» فى غرفة التدريب فى المستوى السلفى للبدروم الذى يمثل القسم الأسفل من استديو التسجيل، ولتراتب الفضاءات المسرحية دلالات مهمة فى هذا العمل الدرامى، حيث يشكل كل مستوى درجة من درجات الوعى وساحة من ساحات السلطة. فالفضاء المسرحى مقسم إلى ثلاثة مستويات متمايزة تقع فى أدناها غرفة التدريبات الواقعة فى قاع البدروم، وترتفع عنها بدرجة خشبة المسرح التى يدور فوقها تسجيل الأغنية فى الفصل الثانى وهى الساحة التى تمارس فيها المغنية «مارينى» سلطتها المطلقة. أما المستوى الثالث وهو المستوى الذى يرتفع عن المستويين السابقين بدور كامل فتحتله غرفة التحكيم التى يشغلها مدير الاستوديو ونائبه وهما من البيض بالطبع، والأبيض الثالث بين بقية شخصيات المسرحية السوداء هو رجل الشرطة الذى يهبط للمسرح كذلك من أعلى أما أعضاء الفرقة الموسيقية السود فإنهم فى القاع، لأن هذا القاع فى فضاءات المسرحية

هو رديف القاع الاجتماعي الذى يقبعون فيه برغم كل ما يتمتعون به من تميز بين السود. وقد أتيح لى الالتقاء بمخرج العرض «هاوارد ديفيز» وهو واحد من ألمع مخرجي المسرح الإنجليزى، وعندما هنأته على فهمه الذكى للفضاء المسرحى عزا ذلك إلى أن المؤلف قد نبه إلى تراتب الفضاءات المسرحية بصرامة فى نصه، لأنه على وعى بدلالات هذا التراتب وبتوظيفه الحاذق فى بنية العمل الدرامية. وأن كل ما فعله هو إبراز ذلك من خلال تحديد طريقة دخول الممثلين وخروجهم.

وتبدأ المسرحية بما يبدو لأول وهلة كأنه ثرثرة الموسيقيين المألوفة حول اللحن الذى يتدربون عليه، ولكن سرعان ما تكشف لنا تلك الثرثرة العادية عن دراما الأعماق البشرية التى تدور بين تلك الشخصيات الأربعة التى تمثل أجيالا أربعة وأنماطًا بشرية أربعة فسلودراج أكبرهم سنا يقدم لنا نموذجا للعجوز الذى عركته التجارب البشرية وخرج منها بروح راضية عامرة بالإيمان بما هو مقدر وهو إيمان لا مبالغة فيه ولا افتعال أقرب إلى إيمان المتصوفة منه إلى إيمان المتعصبين الدينيين. بينما يمثل كتلر الجيل الذى اكتهلت رؤاه ومازال يحاول مواصلة العمل للحفاظ على رئاسته للفرقة فى وجه تحديات الشباب الجدد. أما توليدو فإنه يجسد لنا دور المثقف المتطلع إلى أن يمنح ذويه القدرة على رؤية ما يدور فى واقعهم بشكل أفضل، وأن يدفعهم إلى إدراك أهمية التعليم ونيل حظ من الثقافة، بيما يسعى ليفى وهو أصغر الشخصيات وأشدها طموحا إلى أن يطرح رؤاه على الفرقة بموسيقاه الجديدة وتوزيعه الحيوى للألحان القديمة بما فى ذلك اللحن الذى يتدربون عليه. وهو يحاول من البداية أن يقنع الفرقة بتوزيعه، ولكنها ترفض ثم سرعان ما يذعن أفرادها لفكرته عندما يعضدها مدير الاستديو الأبيض فيواصلون التدريب على توزيعه الجديد للأغنية، وهو التوزيع الذى يحذره كتلر من «ما رينى» سترفضه. وليفى ملىء بالطموح وبالغضب معا، إذ يشعر بأن موهبته المهدرة فى تلك الألحان التقليدية المكرورة كفيلة بأن تفتح له أبواب المجد وتهيئ له شهرة تعادل شهرة «ما رينى» وتكفل له نفوذها وسلطتها. ويكشف لنا تسرعه فى تحقيق تلك الشهرة عن نفسه من خلال تأنقه المفرط وغبطته الاستعراضية بالحذاء الجديد الذى اشتراه مؤخرا. وهو ملىء بالغضب ليس فقط لأن أحلامه العريضة فى الشهرة تعانى من الإحباط، ولكن أيضا لأن ثمة ثأرا قديما بينه وبين البيض الذين شاهدهم صبيا يحاولون اغتصاب أمه، فلما قاومهم شقوا صدره بسكين ما زالت آثار جرحه ظاهرة على صدره. ومازالت دماء أبيه الذى حاول الثأر لهما طرية، وإن كان قد نجح فى قتل أربعة من البيض الذين حاولوا اغتصاب أمه قبل أن يتمكنوا منه ويقتلوه أبشع قتلة لا تزال وحشيتها حيه فى أعماق ابنه.

لذلك يصبح ليفى منطلق الصراع فى المسرحية إذ يجسد الروح القلقة الحائرة التى تفور بالتمرد الطائش والجسارة السانجة. لأنه لا يستطيع التوافق مع الذين استمرأوا الاستسلام لما قسم لهم، ويدخل فى مبارزة كلامية مع توليد مرة ومع كتلر أخرى توشك أن تتحول إلى تشابك الأيدى والمدى عندما يزرى فيها بإيمانه القدرى واستسلامه. لكن توليدو وهو صوت الوعى الزنجى فى المسرحية يريد أن يساهم فى تبديل تصورات ليفى حتى يدرك أن القوة النسبية التى

تتمتع بها «ماريني» ناجمة عن شعبيتها بين السود، وليس لأن الرجل الأبيض قد منحها إياها. وحتى يغير من مسارات طموحه ولا يحبطها بتعليقها على إرادة البيض. وما إن يبدأ الفصل الثانى بكل توتراته المصاحبة لتسجيل الأغنية حتى تتكشف بقية تفاصيل الصراع بين صاحب الاستوديو والمغنية، وبينها وبين ليفى باعث الغضب فى المسرحية. خاصة عندما يتكشف تمرده فى مغازلته فتاة «ماريني» الأثيرة «دوسى ماى» مما يحنقها عليه، فلا تكتفى بتسفيه توزيعه الموسيقى الذى ترفضه، ولكنها سرعان ما تفصله من الفرقة بحجة أن فى عزفه مقدارا من النشاز. والواقع أن فى معزوفته الضمنية قدار كبيرا من النشاز، ليس فقط لأنه صوت الغضب فى عالم يبحث عن الحياة فى سلام، أو يحاول أن يعقل تناقضاتها فى هدوء، ولكن أيضا لأنه تجسيد لردة الفعل المباشرة ضد أشكال القهر والتمييز الذى مورس ضد الزنوج فى أمريكا لعقود طويلة. وهى بمباشرتها وافتقارها للعقلانية والمعرفة، فليفى أمى جاهل برغم موهبته الموسيقية التى لا شك فيها، لا تستطيع إدراك تعقيدات الصراع. لأن الصراع على السلطة والنفوذ فى المسرحية ليس بين السود والبيض فحسب، ولكنه بين السود وبعضهم أيضا. بين ليفى وماريني، وبين ليفى وبقية أعضاء الفرقة، وبين الوعى الزائف والوعى الهادئ الطالع من شرنقة المعاناة الراغب فى جمع كلمة السود والتعرف على مواطن قوتهم.

ويبلغ هذا الصراع ذروته عندما يتكشف صاحب الاستديو الأبيض الذى علق ليفى آمالا وردية فى التحول إلى موسيقى مرموق له فرقته على وعوده له بتسويق أغنياته وتوزيعاته عن وجهه الاستغلالى القبيح. إذ يرفض المقطوعات الثلاث التى قدمها له أولا، ثم يقبلها بعد أن يبخسه ثمنها ويشترط عليه أن يكون هذا أساس التعامل بينهما فى المستقبل، وهو اعتراف ضمنى بموهبة ليفى لم تصله منه إلا رسالته الاستغلالية المحبطة. ويتركه صاعدا إلى غرفة التحكم فى الأعالى - ويا له من اسم دال - ويصعد ليفى وراءه غاضبا عازما على رد دولاراته الحقيرة له ولكنه يكتشف وهو فى منتصف السلم مدى حاجته الماسة لتلك الدولارات القليلة بعد فصله من الفرقة. فيهبط من جديد وهو يغلى بالغضب، ويصادف ذلك انصراف بقية أعضاء الفرقة بعد انتهاء التسجيل، فيدوس توليدو بلا قصد على حذائه، بما يمثله من رمز لحلم الرقى المهدور، فتكون هذه هى القشة الأخيرة، فينفجر ضده فى موجة عاتية لاتفلح اعتذارات توليدو فى ردها، تنتهى بأن يطعنه بمدينة فيسقط توليدو صريعا. ويمثل موته اندحار صوت العقل أمام صوت الغضب الطائش فى تلك المرحلة من مراحل الوعى الزنجى. كما يكشف لنا عن أن الوعى الزائف دائما ما يؤدى إلى الاستدارة على الذات ونهشها بدلا من التصدى لعدوها الحقيقى ومواجهته. فضلا عن أن تلك النهاية الدامية للمسرحية تسعى إلى إبراز آليات الإحباط الموجهة لهذا الوعى الزائف، والكشف عن خريطة علاقات القوى الأساسية التى يجعل فهمها تلك النهاية برغم دمويتها مبررة من ناحية ومنطوية من ناحية أخرى قدر من التفاؤل الناجم عن الكشف عن المسارات الخاطئة حتى يؤدى تجنبها إلى توجيه الزنوج صوب المسارات الصحيحة، وعن الغضب المتولد عن استدارة الذات نفسها وإخمادها لصوت العقل فيها. فالشخصية السوداء الوحيدة التى اكتسبت قدرا من النفوذ فى تعاملها مع آليات الاستغلال البيضاء مكنها

من تخفيف حدتها دون القضاء عليها، هى شخصية «مارينى» لأنها استمدت هذا النفوذ من شعبيتها بين السود أنفسهم فهم مصدر القوة الزنجية الوحيدة فى ساحة الصراع بين السود والبيض. وقد استخدمت هذه القوة فى شفاء السود من بعض عيبهم الذى يتمثل فى قريبها سيليستر الذى فرضته على مدير الاستوديو برغم معارضة السود أنفسهم. فشفاء السود من عيبهم لن يتحقق - فى رأى هذه المسرحية الجميلة - بغير تضامنهم وإرهاف حدة وعيهم وتخلصهم من أمراض الوعى الزائف الذى يفثأ غضبهم النبيل. وقد تمكنت المسرحية من وضع هذه الرسالة القوية باقتدار على خشبة المسرح لأنه قيض لها فريق من الممثلين السود الموهبين الذين تميزوا جميعا على كل ممثليها البيض.



عمار الجنيدى

الحس القومى فى ديوان «أغنيات للصمت»

ينتمى عبدالرحيم عمر إلى أولئك النفر من الشعراء المبدعين الذين حملوا هموم هذه الأمة واستشرفوا بوعيهم الشعرى حال الأمة ومصيرها المؤلم ، فى ظل هيمنة عوامل الشتات المختلفة ..

وجاء تميّز عبد الرحيم عمر فى هذا الاتجاه نتيجة شعوره القومى بأن الانسان العربى يجب أن يأخذ بعين الاعتبار الأخطار المحدقة به ، وبما يملى عليه شعوره القومى رفض كافة أشكال الهيمنة التى تفتقت عنها ذهنية المستعمر ، فرصد كل عوامل القهر والاستلاب والهزائم التى مرت بها الأمة العربية ، وأكد رفض الأمة لمحاولات الاستبداد والذل والهوان ..

وظل شعره متوهجا بالوعى القومى وهو يرى أمته غارقة فى الألم ، وأبناء الأمة يتضورون قهرا وعذابا ، ولايدرون أين المصير :

وأنت تفرّ

وفى ناظريك عذابات

جيل يصرّ

هو اليوم أمر

وجهد لياليك شعروخمر

ص٣٦،ص٣٧،هارب من حلمه ..

وتعلق الهزيمة ناقوسها فوق الهامات، فكان عبد الرحيم عمر شاهدا على المأساة التى حاقت بالإنسان العربى ، ففى قصيدته «الهزيمة » تصوير بالغ الأثر عن الحالة التى وصل لها اليأس العربى بقهره وخزيه الذى جللّ الجميع :

مثقلا بالخزى

بالمأساة أقدامى تغور

فى صحارى الملح

تيه الملح دربى ص٣٩ ..

ويصل الأمر إلى حالة اليأس من انتظار الفارس المخلّص ، مشيرا إلى أن الفرسان قد اندحروا ومضى عهدهم الى غيررجعة :

قد مضى عهد البطولة

وأبو زيد الهلالى ذاب خزيا من حصانه

وابن شداد توارى

عاد

لا عبلة فى الحى

ولا الحى فخور بطعانه

والخيول البلق ليست عربية

والكماة البله أعرفها

ما عرفوا معنى الرجولة

ص ٤٠، الهزيمة..

ولما كان المصير مرعبا، وفيه من الأهوال والشدائد ما يجعل الإنسان. منفيا غريبا فى وطنه:

ولنعش فى أرضنا كالغرباء

فعسانا لا نعى هول المصير

ص ٤١، الهزيمة..

وموضوع الغربة والألم والشعور بالحسرة والهزيمة تشغل حيزا من مساحة الخطاب الشعرى عند عبدالرحيم عمر:

نلوك حسرة الفراغ والعدم

ونجرع الغصات

ونسفح الدموع

لياليا حصادها الجفاف والندم

ونألف الخشوع

ص ٤٥، أغنيات للصمت..

ويراوح فى الموضوع نفسه، حيث يبلغ اليأس مداه، وتخيب بوادر اللهفة والأمل فى نفسه، فيقول مؤكدا نضوب أى بارقة للأمل:

وتنطفئ بوارق الأمل

وتختفى مسارب الرجاء

ص ٤٦ أغنيات للصمت..

ويقول فى قصيدة

رسالة إلى صديقة مجهولة:»:

وأنا ليلى آلام ثقيله

والظلام الجهم فوق الدروب قد أرخى سدوله

ص ٧٠..

وفى قصيدته «تلك الأعوام» يؤكد مرارة الغربة ويستجمع فى ذاكرته صور الرحيل المؤثرة:

ما زلت أذكر يوم أن ودعت أهلى من سنين

وضربت فى الدنيا،

وزادى بعض آمال قليله

ووصية من والدى

ص ٨١

ثم يمر على المأساة بكثير من التفجع والألم:

لم أدر كيف مشيت!

ودعت الحدود النازفة

والأهل والمأساة

والموت وأشباح المنايا الراجفة

وطويت فى قلبى فجيعة جيلى المطعون كله

ورحلت

أحمل جرحنا الدامى

،ولم أصرخ

فغول الصمت قد ألقى على الدنيا بظله

ص ٨٢ تلك الأيام

ولأنه ورث كل آلام قومه وتاريخهم الشقى المفجع، فسيظل قلبه متعبا وغير قادر على تحمل هذا الإرث الثقيل من الألم والأسى:

وأنا أحــــمل آلام
جدودى

منذ أن عاشوا وماتوا
صابرين

فـــورثت عنهم كل
الألم

وأنا أحمل فى قلبى
أسى جيوش

تاريخ شقاء وعدم

ص ٧٠، ص ٧١، رسالة إلى صديقة..

وتأخذ اللا جدوى بعدها السوداوى نتيجة ضياع الأمل واستفحال حالة الفرقة العربية، مؤكدا أن بزوغ فجر عربى مشرق ومشرّف للأجيال القادمة: هو مجرد أمنية لن تتحقق أبدا:

مات النهار

يا مغزلى المنكود

مات النهار

مات النهار

والزائرون التافهون

تجمعوا خلف الجدار

لكنهم لن يدخلوا

ص ٧٥، ليالى بنلوب..

ويقول متسائلا فى قصيدة «بنلوب» عن موعد إطلالة الصباح متذمرا من هيمنة الليل وجبروته:

ويا ليلى: قـد ثابت
أمانينا

وعاث بها الظلام

فمتى الصباح يهل؟

قد ملّ النيام.

حتى نجرعك

باقات ترتعش

ص ٧٨..

ثم يهيب بالمرأة فى الليل المدلهم: إن بوارق الأمل التى تلوح لهم ما هى الا بوارق خادعة يخيب عند بريقها رجاؤهم:

يا أيها الساهرون فى
الليل الطويل

الحاملين الموت فى
الدرب الطويل

ص ٧٨، ٧٩، بنلوب.

ثم ما يلبث أن يذكرهم بواقعهم بعد أن مات الإحساس بالجرح:

وتغـيض فى الأرض
الحزينه

حيث الدم المطلوب

والشرف الذبيح

والذل والإغـفـاء

والعرض الأسير

والصمت

إلا حشرجات الميتين

ص ٧٩، انتظار.

ولا تنى صورة الوطن أن تنبت حضورها ووجودها بين حنايا الخطاب الشعرى:

وعويل ريح

فوق الحصى المهجور

والوطن الذبيح

ص ٨٩ عائدون يا تشرين..

ثم يقول مرسخا مفهوم الوطن الأبى الشامخ، حيث الوطن يأبى حياة الذل لأبنائه وأن خصوصيته تأبى عليه إلاّ أن يكون كبيرا وحنونا:

عجبا، وهل آل الكرام

إلى زوال؟

وغدا . محال

إلا حياة الذل

فى وطن النضال

ص ٩٠، عائدون يا تشرين..

ولكن حالة الفجيعة والكبت والرضوخ لا تستمر مع عبدالرحيم عمر إذ يقول:

ان الفرار من عالم الموتى:

صمود وانتصار

ص ٨٥، فرار..

ويراوح هذا النفس فى قصيدة «فرار» الى الحد الذى تصبح معه اللا مبالاة هى السمة البارزة فى انثيالاتها واندفاعها:

لا اليأس قدامى ولا صمت القفار

أواه كم فى الصمت من ذل وعار

ص ٨٨..

ثم يختم قصيدته مؤكدا أن الظلام لن يستمر مهما طال غيّه:

كذب الذين يثرثرون،

لولا ظلام الليل

ما طاب النهار

ص ٨٨..

وعندما يكون البيت المستباح رمزا حيا للوطن المستلب الإرادة!

المغتصب حقوقه، فإن الفارس العربى ينام قرير العين غير مبال بما يجرى للحصى الفلسطينى، حتى خيوله أصابها الهزال لأنها لم تعرف العراك والخوض فى معمعان الوغى منذ زمن بعيد، ونتيجة لهذا الضعف والهوان، فقد غدا البيت ملعبا للريح ومرتعا للذئاب تستبيح مقدراته ووجوده:

فالفارس الغيور فى صحرائنا توسد الحسام

والتحف العباءة،

وراح فى غفوته الهنيئة

يغط فى قوافل النيام

كأنما صدئت أجفانه من الكرى

فلم يعد يحس بالرياح

من كل صوب تلطم العباءة

قضى ولما تعرف الجراح

وراحت الذئاب والرياح

تعيث فى المضارب الذليله

ص ٩٤، لمن تقرع الأجراس..

وتمتد المأساة لأقطار أخرى من الوطن العربى، فيعرج على ما حل بلبنان وما آل اليه حاله، وهو وضع ليس ببعيد الشبه بوضع فلسطين، حيث تنكر العرب لعروبتهم ولقضيتهم:

هذا لبنان حيث الله فى شغل عن الدنيا

وحيث الناس تركوه حرا فى سماواته

ص ٩٩، على الشاطئ..

وتفيض به حالة الحزن والتوق إلى الانعتاق من نير الحزن الذى كبل إرادتنا

ولكنا مللنا الحزن:

ليت لحزنك الطاغى مشيئتنا

اذن لتركت للكتمان بعض نواح قيثارك

ص ٩٩ على الشاطئ..

ويظل الوطن فى ذاكرة أبنائه مهما ابتعدوا عنه ومهما ابتعد بهم الهجر وحتى لو اغرقهم البحر ولو اخذتهم الريح إلى الصحراء العطشى وضيعتهم هناك:

لو أن الريح تأخذهم وترجمهم

لظل هناك شىء ما يعذبهم ويرهقهم

ص ١٠٠، على الشاطئ.

عمّان

هند الدرمللى

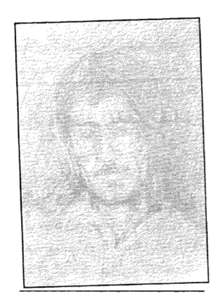
حوار الخطوط والكلمات فى تجربة: نوران

ليست العلاقة بين الخط والكلمة بجديدة على الساحة الثقافية بل إنها قديمة قدم الفن نفسه، فالكلمة منذ بداية ظهور اللغة المكتوبة، لم تكن إلا محاولة للرسم والتشكيل وفى الوقت نفسه محاولة للتفاهم والتعبير، ويظهر هذا جليا فى اللغة المصرية القديمة (الهيروغليفية) غير أن التطور وزيادة الوعى لدى الإنسان يؤدى دائما إلى الفصل والتخصيص، فمالت اللغة المرسومة شيئا فشيئا إلى التجريد ليصبح الطائر المصرى الدال على حرف الواو مجرد خط مائل أو منحن، وليصبح التصوير أو التشكيل عن طريق الخطوط والألوان فنًا قائما بذاته ولغة مستقلة لها ابجديتها الفنية وقواعدها الجمالية.

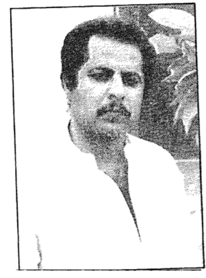
غير أن الفصل التام بين مجالات الإبداع الإنسانى أمر يتنافى مع طبيعة التجربة الإبداعية نفسها، ولهذا رأينا الشعر والموسيقى والفن التشكيلى، على الرغم من أنها فنون تختلف فى طبيعتها وأدواتها، تتحاور وتتداخل احيانا لكى تعبر عن تجربة إنسانية واحدة فتزيدها عمقا وثراء، وخير شاهد على ذلك وصف هوميروس الشعرى للرسوم التى كانت تزين درع أخيل، وهناك فى تراثنا الإسلامى أمثلة واضحة الدلالة، نذكر منها (معراج نامة) و (مقامات الحريرى).

وتنتمى تجربة (نوران) التى كتب نصها الشاعر البحرينى **فريد رمضان**، وقدم لها الفنان البحرينى **جمال عبد الرحيم** رؤية تشكيلية من خلال لوحاته الجرافيكية، إلى هذا الحوار الخصب بين الفنون، خاصة بين الشعر والفن التشكيلى.

ولا يجب أن ننظر إلى هذه التجربة على أن الفنان التشكيلى قد قام بمجرد تجسيد الدلالة الشعرية وتصويرها والتعبير عنها بحيث



فريد رمضان



الفنان جمال عبد الرحيم

تكون اللوحات فى النهاية مجرد ترجمة بصرية ملحقة بالنص المنطوق أو المقروء، بل يجب أن ننظر إلى الأمر من زاوية أخرى أشمل وأعمق، وهى أن الفنان التشكيلى قد قام بإبداع نص بصرى موازٍ للنص الشعرى ومن التفاعل بين هذين النصين يمكن لعملية التلقى أن تكتمل ولإنتاج الدلالة على صعيد التذوق أن يتم على النحو الأمثل.

هذه الزاوية الأخيرة فى النظر إلى العلاقة التفاعلية بين النصين، هى ما تفرضه علينا تجربة (نوران) إذا ما أتيح لنا أن نقرأ النص الشعرى ونتأمل فى الوقت نفسه العمل الجرافيكى الموازى.

إن النص الشعرى الذى أبدعه الشاعر **فريد رمضان**، نص مغرٍ بسبب ما فيه من خيال جرىء وتصوير للحظة الخلق الدافئة بوصفها فعلاً مستمرا يبدأ من خلق الإنسان نفسه، أى من آدم وحواء، لكى يصل بهذه اللحظة، لحظة الخلق الإنسانى الذى لاينقطع عبر الحوار الدافئ الخلاق بين جسد الأنثى وجسد الذكر، وهو حوار يبدو هنا كأنه يحكم تجربة الإنسان الوجودية ويشكل ملامحها الحسية والميتافيزيقية منذ الأبد، ويستمر بلا انقطاع، فى توتر لا نعود نرى فيه الخطايا والآثام وسائر مظاهر العشق والشبق، إلا باعتبارها مظاهر لعملية الخلق الأولى التى كتب على الإنسان أن يظل محافظا على توهجها، قابضا على جمرتها مكتويا بها، فى تجربة حية تكون فيها العذوبة هى الوجه الآخر للعذاب، والشهوة هى الوجه الآخر للألم.

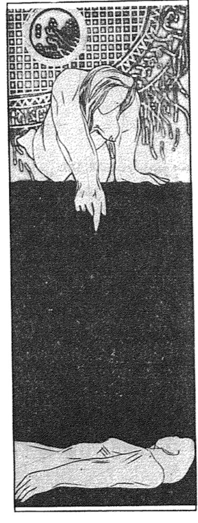
يقول **فريد رمضان**: تحت عنوان: (فى الخطايا):

«أنا اديم النهار/ وأنت فضيلة أنفاسى/ المغرم الأول فى طعن الجسد يصوغ إعصارنا كآخر الكائنات دون رأفة»

وتحت عنوان (فى العشق) يقول:

«شيد عرفانه بأول الكلام، غافل ملائكته برجفة الخمر، وصب فى حوضها أحزان فراقه، سكن إليها فاستكانت فيه، لملمت قطنه، طرزته بحليب صدرها فأغراه الدفء»





نصوص بصرية للفنان **جمال عبد الرحيم** موازية للنصوص الشعرية للشاعر **فريد رمضان**

وتحت عنوان (فى الذهاب) يقول:

«لاتترك خلفك امرأة فى ركن الحرائق تقطف قلائد الموت، وتتبع خطاك، تزين أجراس قميصك برائحة الصلاة»

ولعل من يتأمل لوحات الفنان **جمال عبد الرحيم**، يدرك أن الحوار بين النص الأدبى والنص التشكيلى قد أضاف عمقا وثراء إلى هذه التجربة الإبداعية المشتركة.

أصدقاء إبداع

نطالع في ديوان الأصدقاء لهذا العدد أربع قصائد جيدة اخترناها لأربعة من أصدقائنا الشعراء المتميزين ممن نحس أن لديهم إمكانات فنية تؤهلهم لأن يسجلوا أسماءهم فى لوحة الشعراء المجيدين، إذا ما التزموا بالمثابرة والتجويد، والسعى إلى اكتساب ثقافة شعرية حقيقية تساعدهم على أن يضيفوا إلى إبداعهم إبداعا أكثر أصالة ورسوخا، فهم فى مقتبل الشباب وأمامهم متسع من الوقت لتحقيق مواهبهم على النحو الذى يظهر أجمل ماتعد به. ومن هؤلاء الأصدقاء الأربعة صديقان جديدان، هما الشاعر المجيد **سعد عطية** بإذاعة القاهرة، ومن الواضح أن قصيدته تشى بقدرته على التكثيف وبتمكنه من اللغة وبحسه الموسيقى الناضج، والشاعر **شوقى ابو ناجى** الذى نقرأ له قصيدة عمودية عذبة، واخترناها من بين عشرات القصائد العمودية المتواضعة التى تصلنا باستمرار، اما الصديقان الآخران، الشاعر **محمد لولح** والشاعر **احمد محمد على**، فقد نشرا من قبل فى هذا المكان، واظن أن القراء يوافقوننا على تميزهم وينتظرون منهم - مثلما ننتظر - أن يتقدموا على طريق الشعر الصعب ويرتقوا درجات فى سلمه الطويل.

•

ديوان الأصدقاء

كُمُون

محمد لولح - المنوفية

كامنٌ
فى دماءِ القبيلةِ
محضُ انقسامْ
كامنٌ

خلف هذا الرداءِ
عوالمُ من كل أرضٍ
دمٌ لا ينامْ
كامنٌ

فى وجوه المدينة
كلّ انفلاتٍ لشعرٍ
تشبث منذ القديم بروحٍ،
ضلالٌ هُيامْ
كامنٌ
فى تراب البلادِ
تراتيلُ عشقٍ
لبعض الذين هناك
علي شاطئ الغيبُ
كلُ كيد القرونِ هنا
كامنٌ فى عروقِ القرى

....
كامنٌ
في دمى
كلُ هذا
ومنذ أتيت
ولا همّ لى
غير حرقٍ لتبغٍ
وشوقٍ لريحٍ
وإمساك
بعض الرؤى
بالكلامْ

•

أغنيتان

أحمد محمد على ـ القاهرة

أغنية اولى : خمرٌ وموسيقى ومَىْ
هُزّى إليك بجذعها
يَسّاقطُ الألم المُبَرّحُ فى الحشا
ويصوغ من نبراته شعراً دَوِىْ ..
يأيها الألم العصىْ
خمرٌ من الوجنات أسكرت الطريق إلي الفؤاد،
وغَيَّبَتْ سحر الهوى،
الأذْنُ تنتظر الرُّوىْ
فتغوص فى أعماقها، وتتيه فى طرق الهوى
حتى تعود إلىٰ مىٰ
وقصائدى وحوائجى
اشياء أهديها لِمَىْ
اشياء أهديها ل م ى ...

أغنية ثانية : شواطئ عشبٌ
قامت سنابل حلمها
لما تراءت فى البعيد شواطئ العشب النضير
وايقنت أن الزوايا أعلنت همجية
فتناقلت أمواجها لتذيقها حر الجوى
والأفق يبتلع الهوى
وتهيأت ذكرى المواسم عندما
« تَمَّ اقتحام الحلم أركان المحال»

لأظل محترقا

سعد عطية ـ القاهرة

لأظل مُحترقًا
أقاوم موجك المُغرى
ويسبح داخلى شوقٌ
يعاكس دورة الدمِّ
ويزرع بيننا شطين
ينفصلان باليمِّ

وليلىِ اصطفيه إذا دجا
ولئن دخلتُ
ابى الحنين المخرجا
ولئن خرجتُ
أراك
فوق الأفق
فوق الصفحة البيضاءِ
فوق النهر
بَرقًا مُسْرَجا.

•

عالم العبير

شوقى محمود أبو ناجى ـ ابو تيج

سلى السحرَ فى عينيك كيف يشدّنى
إلى عـالمٍ تهفو إليـه الخـواطر
إلى عـالمٍ هامَ العـبـيـر بسـاحهِ
ورقـرقـه عفٌ من الحبِّ طاهرُ
مـغـانيـه لم تبلغ خـيـال مـجنحٍ
ولا حلمَ نشـوانٍ ولا صـاغ شـاعـرُ
كـأن أريجَ النور ينثـر حـولـه
غـلائلَ صـاغت وَشْيَهُنَّ الأزاهرُ

تبـرجت الدنيـا .. فـلا اللحن عـاقلٌ
ولا الوجدُ مستورٌ ـ ولا العقل صاغرُ
. . .
وَأغرق فى صمتى .. أهيمُ مع الرؤى
فـيـسـبح مـوجٌ من السـحـر غـامـر
ويسـرع مـجـدافى لكي يبلغَ المدى
وعـزمىَ فى هـوج الأعـاصيـر صـابرُ
. . .

القصة :

أيها الأصدقاء.. هذه مجموعة جديدة من القصص الجيدة، نأمل أن تكشف للأصدقاء الكثيرين الذين لا يكفون عن إرسال نصوصهم، أهمية التريث والصبر والمراجعة..

ولابد من الإشارة مرة أخرى أن كثرة الأخطاء والخط السيئ وعدم الانتباه إلى ما نكرره كل مرة.. يمنعنا حقيقة من قراءة القصة أو على الأقل الاستمرار فى قراءتها.

أما الصديق **محمد سمير عبدالسلام** الطالب بكلية التربية جامعة المنيا، فرغم أسلوبه المميز والبرىء من الأخطاء إلا أن موضوعات قصصه التى أرسلها إلينا عادية وقد تناولها الكتاب كثيرًا.. ولعله قد انتبه إلى ذلك حين جعل عنوان إحدى قصصه «سيمفونية متكررة» وتحدث فيها عن الخلافات الزوجية التى لا تنتهى.. وعلى الصديق محمد أن يستغل مقدرته فى الكتابة ليكتب قصصًا جيدة وننتظر منه أعمالاً جديدة

والصديق **محمود خضرى يس** من قنا أرسل لنا قصة بعنوان «لعنة هاتف»، ورغم أنها تقع فى صفحة واحدة فقد ماتت فيها الأم وابنتها، ولكى يبرر هذا الموت نقل البنت المريضة من البيت إلى شاطئ النهر حتى تغرق هى وأمها.

وإلى اللقاء

•

كلاب غيث تستغيث

أحمد الشريف - الإسكندرية

البدلة الرمادية، البيريه الرمادى، النظارة الطبية السوداء، الجلسة المعتادة فى مقهى جابر، لعناته المستمرة على البشر، تصريحاته التى تزعج أهله «سأكتب كل ما أملك لكلابى وقططى ولجمعيات الرفق بالحيوان»... حتى هدومه ونظارته، هاجسه الدائم أنه «ولد على غير وفاق مع العالم».

سعيد بائع الجرائد يمد يده بالجرائد الصباحية.. غيث يرمى نظرة سريعة على الصفحة الأولى باشمئزاز.. فجأة.. يركز عينيه على مجموعة أطفال فى الشارع تمسك كلبًا صغيرًا مربوطًا من رقبته بحبل، يكاد يموت، يتشبث برجليه الخلفيتين بالأسفلت، فيضربه الأطفال بالحجارة يئن ويتألم. ينتفض غيث ويصرخ جاريًا نحوهم لاعنا آباءهم وأمهاتهم، يتركون الكلب ويفرون من أمامه، يحمل الكلب كطفل رضيع بين يديه ويسير إلى عيادة بيطرية.

ومنها خرج وهبط سلالم الدور الأرضى بتؤدة ، كسر يمينه وعلى بعد ثلاثمئة خطوة دلف إلى صيدلية الفنار، واشترى علبة لبن كبيرة وبزازة. أصبح الكلب الصغير عضوًا جديدًا فى العائلة.

فى البيت، طهر برفق جرح الكلب بالسبرتو الأبيض وحـــرص على إبقـــاء بضع قطرات منه، ثم دهنه بالميكروكروم كان الكلب يرتعد ارتعادات خفيفة، كلما لامست قطعة القطن لحمه، ثم كتم الجرح بالسلفا، ثم بقطنة أخرى وقطعة قماش نظيفة أكمل مهمته.

فى جولاته اليومية هو وكلابه فى الشارع الرئيسى، يمر على الجزار ويشترى صفيحتين من اللحم والعظم للكلاب والقطط. هذا الصبـاح لم يقدر، هطول الأمطار المستمر ليلة أمس حال دون وصوله للجزار. فاختار طريقًا بين المقابر. بغتة توقف أمام قبر رجل اشتهر هو وعائلته بالبخل الشديد، استوقفته عبارة مكتوبة على الضريح كتبها ابن المتوفى على ما يبدو: «إلى جنة الخلد يا أبتاه» أعاد قراءة العبارة فيما عيناه تتجولان حواليه ما إن ثبتتا حتى تحركت ذراعه والتقطت قطعة من الطوب الأحمر وكتب تحت كتابة الابن: «برقية صغيرة، والدك لم يصلنا حتى الآن، ابحث عنه فى مكان آخر»

الإمضاء

رضوان.

فى شارع الغرفة التجارية، جلس فى مطعم صغير يتناول طعام العشاء بين لقمة وأخرى يتأمل الليل الكثيف الممتد من نافذة المطعم حتى البحر، يتأمله بشرود، ففى هذا التوقيت تقفز إلى ذاكرته حكايته مع أول كلب أحبه. كان ذلك منذ ما يزيد على أربعين عامًا، كان هو والكلب لا يفترقان، نفر أبوه من الكلب، ضربه وأمره بطرده بعيداً فلم يرضخ، صفعه على وجهه مرة واثنتين وثلاث بلا جدوى. أخيرًا وكحل نهائى جرده من كل ملابسه وجىء بالكلب الصغير أمامه: «هشم رأسه بالحجر الكبير هيا، انه كلب أسود يجلب النحس ويطرد الملائكة من البيت.. هيا.. وإلا أحرقتك».

انفجر الطفل: «لا لا يا أبى لا أستطيع».. وبكى بحرقة واضعًا وجهه بين كفيه الصغيرتين، فما كان من أبيه سوى أن قام بالمهمة وحتى الآن لايزال يسمع حشرجة الكلب الصغير.

- سيد .. غيث أين ذهبت؟

- عند محطة طفولتى يا صديقى العزيز شوبنهور.

كان شوبنهور يجلس قبالته منذ فترة وهو لا يشعر به.. طلب طبقًا باللحم البلدى وكعادته حاول، مشاكسة غيث بإعادة قراءة قائمة الطعام بطريقة شوبنهورية.

طبق باللحم البلا... دى.

- أخبرنى يا سيد غيث لماذا تقيم فى هذا البلا...دى؟

- لأنى مريض بالبله...دى.

غيث يقطع سيل الأسئلة التى سيشرع فيها شوبنهور فيوجه هو الأسئلة.

- ما اللون الذى تلون به شيطانك يا سيد شوبنهور؟

- الحالك السواد.

- وأنت؟

- الداكن الخفيف لى وله. يقول هذا وهو يربت بيده على «أتمان» الكلب الأبيض لشوبنهور.

- على فكرة ما معنى هذا الاسم «اتمان»؟

- اتمان أى روح العالم.

- أفادكم الله.

كنت جالساً على مقهى جابر اراقب غيث واشعر فى أعماقى أنه أبى الذى أبحث عنه ويجب أن انساه، قطعت على استرسالى خناقة صاخبة واستحال المكان إلى ساحة قتال، الجميع يشتمون الجميع ويضرب بعضهم بعضًا لأسباب ليس لها أسباب عند غيث: «يا ولاد السفلة يا أوغاد أنا عندى الكلب والقطة والعرسة بياكلوا فى طبق واحد وانتو مش عارفين تعيشوا مع بعض»

فى شوارع الهانوفيل الهادئة الدافئة المسيجة بالأشجار الظلالية والأضواء من على أسوار الفيلات التقيت صديقى الصغير محمد، كان يجرى وفى يده بعض الحجارة ملاحقًا بها كلبًا يحاول أن يهرب من تعذيبه.

- ليه بتعمل كده؟

- أصل أنا بموت فى الأذى.

قلت له هذا خطأ وأن هناك رجلاً لو رآه يفعل ذلك لقتله، خاف واقتنع ثم بدأ يحكى لى حكايات كل ليلة، مرة عن معاركه فى المدرسة ومرة مع أخته ومرات مع مرضه وعن معايرة الأطفال له من انه ضعيف، لذا فهو يضربهم جميعًا. بعد أن انتهى من حكاياه شرع فى الغناء.

يغنى بسرعة، تتدافع الكلمات التى لا يعرف أغلب معناها بلا وقفات وبلا شحنة كهرومغناطيسية تعوقها. لا اعرف لماذا بعد انتهائه من أغنيته تذكرت المرأة التى احببتها فى هذا العالم، لا أعرف لماذا احببتها، ولماذا اتيت إلى هنا فقد كنت هناك اجلس على البحيرة المقدسة ولا أذهب ابعد من ذلك، أما هى فكانت تسبح فى البحر الكبير ولا تكتفى بذلك، احلامى صغيرة كانت ومازالت ، احلامها لا أعرف مداها يبدو انه الحب من اول نظرة كما يقولون أو يبدو انه الظمأ الوجدانى الذى اكتشفناه انا وهى فى أعماقنا او يبدو أن عوامل التعرية قربت البحر من البحيرة، أو يبدو انه «مجرد خطأ فى الجغرافيا» كما قال صديقى ناجى.

وسط الضباب الأبيض الكثيف فى شوارع الغمام كان غيث وشوبنهور يسيران جنبًا إلى جنب يبحثان عن الراحة فى حضنْ الألوهية. فرارًا من عذاب هذا الوجود يعطيان ظهريهما للعالم كلقطة النهاية من فيلم «العصر الحديث» لشارلى.

قررت أخيرًا أن اتكلم مع غيث، فتوجهت إلى بيته. الباب الرئيسى مفتوح.. والممر الطويل ليس فيه أحد. اقتربت من الصالة التى يجلس فيها.. كانت ثمة موسيقى تشبه المطلق تنبعث من مكان ما فى البيت.. شهقت وتسمرت فى مكانى .. غيث ممدد على ظهره.. عيناه شاخصتان إلى بعيد فى ثبات.. ابعد من المكان والبحر والمدى.. ناديت لم يرد.. الكلاب تحوم حوله تحاول جذبه مرة.. ومرة تعوص.

قمر للذكرى

رجاء موسى ـ القاهرة

نامت على صدرى، المياه الراكضة سكنت أخيرًا، واستسلمت لشاطئ الشوق الممتد حول صفحة العنق الجميل، أغلقت عينيها وهى تحدثنى، كلُ أحلامها طيبة مثل كل البنات الجميلات.

نامت.. فادرة لى شرك الرغبة.. وأنا أفتش فى أحجارى المسروقة من قريتى الراحلة، تذكرت أمى بثوبها الأسود، الذى لم تخلعه بعد وفاة خالى الأول، وحينما خَفّفتْ درجة السواد فى ملابسها مات خالى الثانى، فأدركت بفطرتها أن السواد يليق بالعالم.

دحرجتنى من صدرها عندما تلقفت خبر الوفاة، راحت تزعق فى شوارع القرية، تولول، تصرخ،.. صوتها حاد يميزنى فاتبعه.

قدماها عاريتان، تترك فى الوحل مساحة تكفى أن أغوص فيها، لا تعيرنى أدنى اهتمام.. أنا خلفها أتبعها فى السواد العظيم، أدخل معها فى النساء، جميعهن أمى، لم أميزها بينهن إلا بصدق صراخها وثديها المترهل بعد رضاعتى.

تسلمتنى امرأة بيضاء طرية. ذبت راحةً فى حضنها وأحسست بدفءٍ جميل، بدأت أزوغ فى صدرها وأنزوى بعيدًا يغمرنى طيف أبيض جميل من جسدها. مسامات البشرة فاكهة طازجة، أتشممها بأنفى الصغير، غابة من مسك وعطور، أضواء خافتة تتشربها خلاياىَ، أبحث عن ثديها لأقرضه بسنتين أمتلكهما من أيامى القليلة، يندفع داخل فمى سائل له طعم الجسد الأنثوى.

أصير بين نهديها جرذًا جميلاً، أحس إثر كل قرضةٍ بجسدها يرتعش فيضمنى أكثر. فأكبر أكثر، حتى تسكننى الرغبة الأزلية، أروح فى نوم تحيطه أصوات جنائزية، تشيعنى رائحتها إلى عالم أدلف إليه لأول مرة.

•

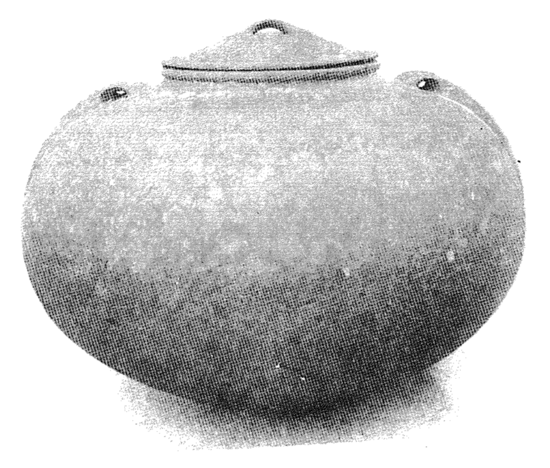
اختلاس

على السيد حزين ـ سوهاج

اتكأت على الجدار الذى يحمل الخص.. وضعت يدها على خصرها.. تمسك طرف ثوبها «العنابى».. نظرت لحماتها التى تجلس أمام التنور.. «قلبت الخبز».. تفرك العجوز عينيها وهى تنفخ فى فتحة الفرن الصغيرة.. يتصاعد الدخان الأسود .. ترد عليها وهى تدفع بقبضة من «الرقيد» داخل الفرن.. «هاتى وقيد واغسلى العجان».. تنحنى .. تتأبط حزمةً من الحطب.. تتدلى رمانتيها.. يتماسك.. يتظاهر إنه لم ير شيئا ..

تضع الكومة بجوار حماتها.. يدّس عينيه العسليتين فى الصحيفة التى يمسكها .. تصفعه ضحكات ذات مغزى.. يسيل عرقه شلالات.. تجلس أمامه.. تفجر كل كرات الدم الحمراء فى وجهه الأسمر.. تشمر عن ساقيها .. تكشف ساعديها.. تضع العجان بين فخذيها.. فيلجمه العرق إلجاما.. تدير يديها يمينا ويسارا.. يقلب صحيفته.. حين تشعر به.. تزداد ضربات القلب.. تتجاهله .. فيهدأ بعض الشيء .. ولكن عيناه قد صارتا قطعتين من الجمر الملتهب.. فجسدها الأشقر يهتز ورد فيها كذلك.. كراقصة متمرسة.. تقرص وجهه بنظراتها من حين لآخر.. تتنهد.. فيرتفع الصدر ويهبط.. يضعف. يصعق. وتنهزم كل جيوش المقاومة بداخله. «شيطانة» لكنها عفية. تجعل . دمه يهرب كلما تطلعت إليه .. يتلفت حوله.. فيموت فى جلده.. حين يرى طفلا صغيرا يضبط «إريل التليفزيون».. على السطح المجاور.. ينهره صوت أمه الخائف عليه من الشمس أن تأخذه.. تتأوه.. ترجوه أن تنزل فالشمس ساخنة. تضحك. وحين تسألها العجوز عن السر تقول «لا شيء».. يهرش فى رأسه.. تطلب منها أن تفرغ بسرعة.. فتنفض يديها.. تنهض مسرعة.. لتحمل فوق رأسها الخبز.. تنزل .. يتصلب على الكرسى الخشبى.. ينتظرها أن تعود.. تتحرك الشمس فلا يتحرك من مكانه.. حتى دنت الشمس فوق رأسه.. يضع صحيفته فى الاتجاه المعاكس ليتقى بها حرارة الشمس.. تناديها العجوز لتأخذ بقية الخبز.. يشرئب بعنقه.. فتصعد مهرولة .. تنظر إليه.. تتنهد.. يزيغ البصر هنا وهناك عندما تضع ما فى يديها على الأرض ثم ترفع فوق رأسها الطبق وتنزل فى بطء وهى ترمقه بنظرات قاتله.. فيطرح ظهره إلى الوراء وهو يهز رجليه. ويتنفس.





إناء خزفى . للفنان محمد مندور



بورتريه للفنان صبرى راغب

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

